नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत **विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर** ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या **युगवाणी** ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून विदर्भ साहित्य संघाद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत

मकर संक्रांत १९२३

जानेवारी-फेब्रुवारी-मार्च/एप्रिल-मे-जून २०२४

युगवाणी

विदर्भ साहित्य संघाचे वाङ्मयीन नियतकालिक

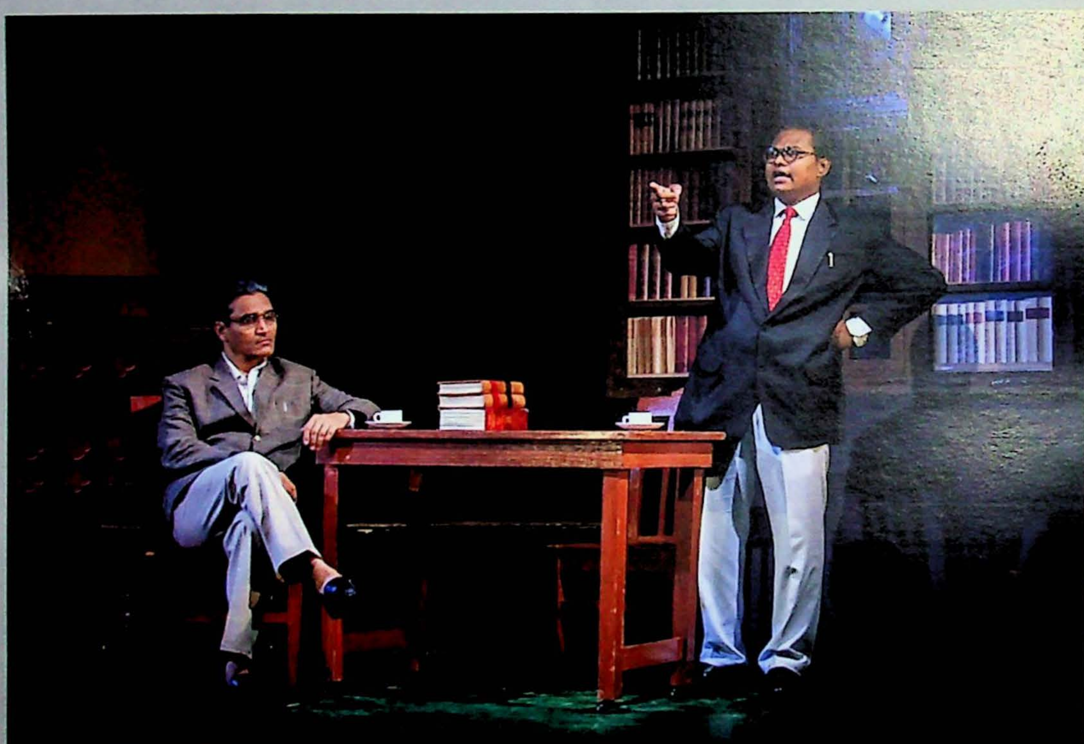


नाटक-विशेष अंक

अनुक्रमणिका



अतुल पेठे दिग्दर्शित 'सत्यशोधक' या नाटकात पर्ण पेठे, ओंकार गोवर्धन, नितीन बनकर, आदित्य सरवदे, रणजित मोहिते, दीपक मांडे (छायाचित्र : कुमार गोखले)



अतुल पेठे दिग्दर्शित 'समाजस्वास्थ्य' या नाटकात अतुल पेठे आणि अजित साबळे (छायाचित्र : कुमार गोखले)

अनुक्रमणिका

मकर संक्रांत १९२३

विदर्भ साहित्य संघाचे वाङ्मयीन नियतकालिक

वर्ष ७८ वे

जानेवारी-फेब्रुवारी-मार्च / एप्रिल-मे-जून २०२४

युगवाणी

नाटक-विशेष अंक

संपादक

प्रफुल्ल शिलेदार

अनुक्रमणिका

संपादक
प्रफुल्ल शिलेदार

संपादकीय पत्रव्यवहार
प्रफुल्ल शिलेदार, ६अ, दामोदर कॉलनी, सुरेंद्रनगर, नागपूर - ४४० ०१५
ई-मेल : edityug@gmail.com

मुखपृष्ठावरील छायाचित्र : **राजू सुतार**
'कन्फेशन्स' या अतुल पेठे दिग्दर्शित नाटकातील एक दृश्य

मुखपृष्ठावरील सुलेखन : **शुभानंद जोग**

प्रकाशक
विलास मानेकर, सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ,
सांस्कृतिक संकुल, झाशी राणी चौक, सीताबर्डी, नागपूर-४४० ०१२
दूरध्वनी : ०७१२-२५२३९२९, २५५३७६७

मुद्रितशोधन : दीपक रंगारी

अक्षरजुळणी व मुद्रण :
माधव लोखंडे, मलय ग्राफिक्स, नागपूर । भ्रमणभाष : ९३२६९९९०१५

युगवाणीच्या वर्गणीबाबत सूचना :
- युगवाणीची वर्गणी आपण 'युगवाणी-विदर्भ साहित्य संघ' या नावाने धनादेशाद्वारे पाठवू शकता.
- युगवाणीची वर्गणी थेट बँक खात्यातही जमा करता येईल.

Bank Account :
'YUGWANI-VIDARBHA SAHITYA SANGH'
Bank of Baroda, Sitabuldi Branch, Nagpur
A/c. No.: 04650100 005638
RTGS/IFSC Code : BARB0SITABU
Fifth Character is 'ZERO'

SCAN TO PAY
WITH ANY BHIM UPI APP
YUGWANI AND VIDARBHA SAHITYA SANGH
yugwa77090@barodampay

- युगवाणीची वर्गणी संपली असल्यास नूतनीकरण अवश्य करावे.

व्यवस्थापन :
वर्गणीबाबत आणि अंक नियमित मिळण्याबाबत संपर्क :
सना पंडित, व्यवस्थापक, युगवाणी, द्वारा : विदर्भ साहित्य संघ, सांस्कृतिक संकुल,
झाशी राणी चौक, सीताबर्डी, नागपूर-४४० ०१२ । भ्रमणभाष/व्हाट्सॲप : ७७०९०४७९३३

प्रकाशनाची कालनियतता : त्रैमासिक (जाफेमा, एमेजू, जुऑस, ऑनोडि)

या जोडअंकाचे देणगी मूल्य : २५० रुपये (टपाल खर्च ४० रुपये वेगळा)
वार्षिक वर्गणी : ४०० रुपये, त्रैवार्षिक वर्गणी : १००० रुपये
वि.सा. संघाच्या आजीव सभासदांना युगवाणीचे अंक मिळण्याकरिता विशेष सवलतीत त्रैवार्षिक वर्गणी ५०० रुपये भरणे गरजेचे आहे.

- महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाने 'युगवाणी'च्या प्रकाशनार्थ अनुदान दिले आहे.
- या अंकात व्यक्त झालेल्या मतांशी महाराष्ट्र शासन, म.रा. साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई तसेच युगवाणीचे संपादक आणि विदर्भ साहित्य संघाचे पदाधिकारी सहमत असतीलच असे नाही.

संपादकीय

युगवाणीचा हा नाटक-विशेष अंक वाचकांच्या हाती सोपविताना आम्हाला आनंद होतो आहे. या अंकातून नाटकाच्या आजच्या वर्तमानाचा धांडोळा घेण्याचा अल्पसा प्रयत्न आम्ही केलेला आहे; मात्र आधुनिक नाटकाच्या अफाट पसाऱ्याचा परामर्श घेण्याचा हा प्रयत्न पुरेसा नाही याचीही जाणीव आम्हाला आहे.

सुमारे अडीच हजार वर्षांपूर्वी ग्रीसमध्ये पहिले नाटक सादर केले गेल्याचा ज्ञात इतिहास आहे. भारतीय नाट्यशास्त्रातील नाट्योत्पत्तीचा पौराणिक इतिहास तर वेदकाळापर्यंत जाऊन नाटकास पंचमवेद मानतो. अशी हजारो वर्षांचा इतिहास असलेली ही लोकधर्मी कला सतत वाहती राहिली; कारण नाटक सतत जीवनसन्मुख राहिले.

नाटक ही सगळ्या कला आपल्यात मुरवून घेतलेली कला आहे. केवळ पुरातनच नव्हे तर ती अत्यंत आधुनिक अशी कला आहे; कारण ती परिवर्तनशील आहे. नाटक ही साक्षात अनुभव देणारी कला आहे. प्रत्येक प्रयोग हा प्रत्यक्ष सादर करावा लागतो आणि प्रेक्षकासही तो प्रत्यक्ष बघावा लागतो. त्यामुळे नाटकाचा अनुभव हा जीवनानुभवाच्या निकट जातो. ती बहुआयामी, बहुमुखी आणि लोकजीवनात बेमालूमपणे मिसळून गेलेली कला आहे. ती एकत्रितपणे मिळून करायची कला आहे. यातूनच ती एक सामाजिक कला आहे हेदेखील स्पष्ट होते. नाटकाची सांघिक कृती रंगमंचावर सादर करताना प्रत्यक्ष रंगमंचावरील सादरीकरणासोबतच किती तरी लोकांचे अदृश्य हात नाटकाचा दृश्यमान भाग तोलून धरत असतात.

नाटक नेहमी जीवनातून रस शोषून घेत अभिव्यक्तीच्या नव्या वाटांच्या शोधात राहिले. विद्रोहासाठी, प्रतिरोधासाठीही नाटक पुढे आले. स्थितीशील न राहता आपल्या रंगभाषेत कितीतरी बदल घडवत नाटक आपली वाटचाल करत आहे. मानवी जीवनशैलीतील नव्या बदलांशी जोडून घेणारी नाटके आज लिहिली जात आहेत, त्याचे प्रयोग होत आहेत आणि लोक आवर्जून नाटक पाहात आहेत. इतर दृश्यमाध्यमांच्या अपरिमित प्रभावामुळे अभिव्यक्तीचे समर्थ माध्यम म्हणून नाटकाचे स्थान कमी झाले असे घडले नाही.

कला समाजाच्या स्मृतींच्या कोशाचे काम करीत जीवनाला संदर्भ पुरवत असतात. मानवी जीवनाच्या हजारो वर्षांच्या इतिहासात अनेक विपत्ती आल्या; मात्र या विपत्तींमधून वाट काढण्याचे बळ देण्याचे तसेच मानवी मूल्यांचे आणि संस्कृतीचे विघटन थोपवण्याचे काम कला करीत आल्या आहेत.

हजारो वर्षांची नाटक ही कला आधुनिकतेला सामोरे जात तसेच मानवी विचारविश्वात येणारी सगळी आधुनिकोत्तर वादळे आपल्यात जिरवून घेत, जागतिकीकरणाचे प्रभाव पचवून, आपली शैली बदलत आणि तंत्र विकसित करीत बदलत गेली. मानवी सभ्यता जशी बदलत गेली तसे नाटकही आपल्यात बदल करीत गेले म्हणूनच ते आजही आपले अस्तित्व आणि प्रासंगिकता टिकवून आहे. एखाद्या उत्तम साहित्यकृतीला ज्याप्रमाणे अनेकार्थता लाभलेली असते त्याचप्रमाणे उत्तम नाटकास केवळ संहितेच्या अंगाने नव्हे तर प्रयोगाच्या अंगाने अनेकार्थता लाभलेली असते.

नाटक हे काळ आणि अवकाश यांचे समाशोधित रूप असते. नाटक ही रंगमंच अवकाशात विशिष्ट अर्थप्रक्षेपी हेतूने काळाची पुन्हा केलेली मांडामांड असते. या रंगमंच अवकाशाच्या धारणेलाही अनेक वाटा फुटून तो विस्तारत गेला आहे. जगण्यातील व्यामिश्रतेला प्रतिसाद देत नाटक पुन्हा रूढ कमानीबाहेर पडून मोकळा अवकाश शोधत, लोकधर्मी होत मानवी जगण्याशी असलेली आपली मूल्यात्मक असोशी जपण्याची पराकाष्ठा करीत आहे.

नाटक आणि जीवन एकमेकांत थेट गुंतलेले आहेत. नाटक जगण्याच्या प्रयोजनाच्या शोधात जीवन पुनर्निर्मित करू पाहते तर जीवन स्वतःत दडलेल्या सूक्ष्म गुंतागुंतीच्या गोष्टी नाटकातून पाहात त्याची अंतर्मनात नोंद घेत अंतर्मुख होत विकसित होत राहते. हा जीवन-नाटक संवाद गेली कित्येक शतके सुरू आहे आणि पुढेही सुरू राहील असा विश्वास वाटतो.

– प्रफुल्ल शिलेदार

अनुक्रमणिका

अवकाश, काल आणि नाटक

वसंत आबाजी डहाके

नाटकाच्या सादरीकरणासाठी एक स्थळ हवे असते. उघड्या मैदानाचा एखादा भाग, पिंपळाचे झाड असलेला पार, गावातला चौक, देवळाचा सभामंडप, सभागृह, वाड्यातले मोठे दालन, रिकामे गोदाम, नाट्यगृहातील रंगमंच यांपैकी कोणतेही स्थळ असू शकते. तेथे नाटक सादर करायला व्यक्ती जमल्या आणि अभिनय करू लागल्या, संवाद उच्चारू लागल्या की त्या स्थळाचे रूपांतर रंगक्षेत्रात होते. त्या स्थळाचे रूप तेवढ्यापुरते बदलते, ती रंगभूमी होते. नाट्यगृहातील रंगमंचाने आधीच एक चौकट तयार केलेली असते. ती नाटक करण्याची जागा आहे हे स्थापित झालेले असते. ही सगळी स्थळे नाटक या कलाकृतीच्या सादरीकरणासाठी निर्मिलेले अवकाश असतात. नाटक करण्यासाठी जसे अवकाश असतात तसे ते पाहण्यासाठीही असतात. नाट्यगृहात रंगमंचासमोर प्रेक्षागृह असते. तेथे प्रेक्षक बसतात. रंगमंच आणि प्रेक्षागृह यांत न दिसणारी भिंत असते. नाटक रंगमंचावर केले जाते, समोर बसलेले प्रेक्षक ते पाहतात. नट प्रेक्षागृहात येत नाहीत, प्रेक्षक रंगमंचावर जात नाहीत. दोघांचे अवकाश वेगवेगळे असतात. कधीकधी यांत बदल होतो. म्हणजे नट प्रेक्षागृहात येतो, प्रेक्षागृहातून एखादी व्यक्ती रंगमंचावर जाते. तो सादरीकरणाचा भाग असतो. रंगमंच आणि प्रेक्षागृह यांतली अदृश्य भिंत भेदण्याचा तो प्रकार असतो. नाट्यगृहाच्या बाहेर जे रंगावकाश असतात तेथेही नट आणि प्रेक्षक यांचे स्वतंत्र अवकाश असतात. उघड्या जागेवरच्या रंगावकाशाभोवती अदृश्य रिंगण असते.

येथेही रंगक्षेत्रातून प्रेक्षकक्षेत्रात व याउलट प्रवेश शक्य असतो, तोही सादरीकरणाचा भाग असतो.

रंगक्षेत्राची चौकट तयार करणे व तिची मोडतोड करणे आणि त्यातून सादर होत असलेल्या कलाकृतीला वेगळा आयाम देणे ही सर्जनशीलता असते.

'एक शून्य बाजीराव' या नाट्यसंहितेत चिं.त्र्यं. खानोलकर यांनी ही रचना केलेली आहे. प्रेक्षागृहात असलेला अप्पाराव रंगमंचावर येतो, सुरू असलेल्या नाट्यप्रयोगात प्रवेश करतो. हा संहितेचा भाग आहे. एरवी प्रेक्षागृहात असलेली व्यक्ती नाट्यप्रयोगाचा भाग असत नाही. रंगमंचावरील व्यक्तींचा एक अवकाश आणि रंगमंचासमोरील प्रेक्षकांचा दुसरा अवकाश असतो.

नाट्यगृहातील रंगमंचाचा एक फायदा असतो. तेथे वेगवेगळ्या स्थळांचा आभास निर्माण करता येतो. बाग, राजवाडा, रस्ता इत्यादींचे पडदे मागे सोडता येतात, बैठकीची खोली, स्वयंपाकघर, न्यायालय इत्यादींचे सेट लावता येतात, फिरता रंगमंच असेल तर पाठोपाठ दृश्य बदलता येते. वास्तवदर्शी अथवा प्रतीकात्मक सेट असू शकतो. अशा प्रकारे तो रंगमंच वेगवेगळ्या अवकाशांची निर्मिती करू शकतो. नाट्यगृहाबाहेर एखादे झाड, वाडा, किल्ला अशा आधीच अस्तित्वात असलेल्या जागांचा सेट म्हणून उपयोग होऊ शकतो, पण त्याला मर्यादा असते. तेथे स्थळ बदलता येत नाही. प्रकाशयोजनेच्या साहाय्याने रूप पालटता येते. वास्तवातल्या अवकाशाचे रंगमंचीय अवकाशात रूपांतर शक्य होते.

नाट्यसंहितेमध्ये कोणत्या तरी स्थळाचा निर्देश असतो. तो कल्पित अवकाश असतो. श्रीमंत माणसाच्या घरातला दिवाणखाना, जुन्या वाड्याची ओसरी, हॉटेलमधली खोली, चाळीची ग्यालरी, स्वयंपाकघर व जेवणाचे टेबल, गुत्ता, न्यायालय, कोठडी, राजवाडा, झोपडी असे भिन्न भिन्न कल्पित अवकाश असतात. तेथे नाटकातल्या घटना घडत असतात. नाट्यगृहातल्या रंगमंचावर हे अवकाश दृश्य असतात. तो जुना वाडा

अनुक्रमणिका

नाट्यसंहितेत असतो. त्या अवकाशात नाट्यात्म क्रिया घडत असतात. वाड्याची ओसरी साकार करून वाड्याचा आभास, त्यात राहणारी माणसे, वाड्याबाहेरच्या गोष्टींचा निर्देश यांच्यामुळे हा कल्पित अवकाश प्रत्यक्ष दिसू लागतो. झोपडपट्टीतला रस्ता साकार होऊ शकतो. नाट्यसंहितेमधले कोणतेही स्थळ हा एक कल्पित अवकाश असतो. नाट्यगृहाबाहेरच्या रंगक्षेत्रात पात्रांच्या बोलण्यातून स्थळाचा निर्देश होतो. नाट्यगृहातल्या रंगमंचावरदेखील अनेक गोष्टी दाखवता येत नाहीत. गुत्त्यात माणसे बसलेली असताना बाहेर मोठा आवाज होतो. गुत्त्यातली माणसे बाहेर जाऊन आत येतात आणि अपघात झाल्याचे सांगतात किंवा वाड्याच्या बाहेर ट्रॅक्टर आहे असे पात्रे म्हणतात किंवा आकाशातून गिधाडांच्या झुंडी चाललेल्या आहेत असे पात्र म्हणते. प्रेक्षक त्यावर विश्वास ठेवतात. आगगाडीच्या शिट्ट्या किंवा विमानांचे आवाज यांच्यामुळे हे स्थळ रेल्वेरुळांजवळ किंवा विमानतळाजवळ आहे असा भास निर्माण करता येतो. ध्वनींच्या साहाय्याने वादळाचे घोंगावणे ऐकवता येते, प्रकाशयोजनेच्या साहाय्याने पूर आलेला दाखवता येतो.

नाट्यात्म कृती आणि घटना घडतात असे अवकाश पुष्कळ असू शकतात.

आणखी एक महत्त्वाचा अवकाश असतो. नाटकात पात्रे असतात म्हणजे माणसे असतात. त्यांच्या भावना, विचार असतात. ती समाजातल्या वेगवेगळ्या स्तरांमधली असतात. त्यांच्या आयुष्यात विविध घटना घडत असतात. ती वेगवेगळ्या नात्यांनी जोडलेली असतात. ती बोलतात, कृती करतात. त्यांचा राग, लोभ, प्रेम, वासना, आक्रोश, दुःख हे सारे व्यक्त होत राहते. व्यक्तींमधील हा अवकाश गजबजलेला असतो. दोन पात्रांमधला संबंध संवादी, विवादी, विसंवादी असू शकतो. बाप आणि त्याच्या मुली. दोन मुलींना बापाकडून काही मिळवायचे असते, तर एकीला बापाचे केवळ प्रेम हवे असते . बापाला सर्व मुली सारख्याच वाटतात, पण दोन मुलींच्या बाबतीत ताण तयार होतो, तिसरीही तशीच असेल असे त्याला वाटू शकते. बाप आणि मुली यांच्यामधला भावनिक अवकाश ताणलेला असतो. त्यातून बोलणे आणि कृती करणे घडते, बोलण्यातून, कृतीतूनही ताण तयार होतो. बाप आणि मुले, आई आणि मुले, पती-पत्नी, सासू-सासरे, भाऊ-बहीण, प्रियकर-प्रेयसी, व्यक्ती आणि मित्र, मैत्रिणी, व्यक्ती आणि शेजारी, मालक-नोकर, मुलगा आणि आई-बाप, व्यक्ती आणि आमदार-खासदार-मंत्री, मुख्यमंत्री आणि इतर मंत्री, वेश्या आणि दलाल, शेतमजूर आणि जमिनीचा मालक, व्यक्ती आणि सरकारी चौकशी समिती, असे कितीतरी संबंध असतात आणि त्या संबंधांचा एक अवकाश तयार होतो.

नाट्यगृहातील रंगमंच असो की उघड्या वरचे सादरीकरण असो ते रंगक्षेत्र भावनिक, वैचारिक अवकाशांनी झळाळून जाते.

कोणतीही नाट्यकृती मानवी संबंधांचे विशाल आणि सूक्ष्म जग व्यक्त करणारी असते. व्यक्ती आणि व्यक्ती, व्यक्ती आणि अनेक व्यक्ती, व्यक्ती आणि समाज, व्यक्ती आणि निसर्ग, व्यक्ती आणि नियती, व्यक्ती आणि ईश्वर, व्यक्ती आणि व्यक्तीचे मन, व्यक्तीच्या जाणिवा - नेणिवा, व्यक्ती आणि व्यक्तींची, समाजाची, निसर्गाची न उलगडलेली कोडी - यांतून रंगक्षेत्रात अनेक अवकाश उमलत जातात.

सादरीकरणाच्या स्थळांबरोबर सादरीकरणाचा काल लक्षात घेतला पाहिजे. एक अंकी, तीन अंकी, पाच अंकी नाटके असतात. हा सादरीकरणाचा काळ होय. नाटकाच्या कथावस्तूत एक कल्पित काळ असतो. वर्तमान काळ, भूतकाळ, ऐतिहासिक काळ, त्याचप्रमाणे उन्हाळा, पावसाळा, हिवाळा, तसेच सकाळ, दुपार, संध्याकाळ, रात्र असे विविध काळ असतात. अंक आणि प्रवेश यानुसार आजचा दिवस, दुसरा दिवस, एक महिन्यानंतर, किंवा पाच वर्षांनी, अशीही काळाची योजना कथावस्तूत असू शकते. नाट्यप्रयोगात आजचा-आत्ताचा दाखवता येते. काळ असतो. तो कल्पितच असतो. त्याचप्रमाणे भूतकाळही कल्पितच असतो. हे कथावस्तूमधले काळ असतात, ते मागेपुढे सादर केले जाऊ शकतात. वेटिंग फॉर गोड मधल्या गोगो आणि दीदी यांना काळाचे भान नसते, म्हणजे काल आपण इकडे आलो होतो की नव्हतो हे समजत नाही, पण तेथे असलेल्या वाळलेल्या झाडाला हिरवे पान फुटलेले असते. म्हणजे काळ पुढे सरकलेला असतो. घटना,

अनुक्रमणिका

मानवी कृती काळातच घडत असतात. नाट्यप्रयोग वर्तमानात बघत असलो तरी नाट्यसंहितेत अनेक काळ असतात. सकाळचे एक दृश्य आपण पाहतो, थोड्या वेळाने संध्याकाळचे दृश्य पाहतो. प्रकाशयोजनेच्या साहाय्याने संध्याकाळ मूर्त होते. रात्र होत आलेली आहे हे रातकिड्यांच्या आवाजाने दाखवता येते. नाट्यप्रयोगाचा काळ कमी असला तरी खूप काळ चाललेला आहे आणि त्याचे काय करायचे हे समजत नसल्याचे दाखवता येते. नाट्यप्रयोगाच्या काळात नाट्यकथावस्तूतील काळ मिसळतो तेव्हा कथानकातील घटना आणि कृती यांना गती मिळते. नाटकातील कथा पुढे जाते. व्यक्तींच्या उक्ती-कृतींचा, घटनांचा परिणाम दिसू लागतो. नाटकातला काळही पात्रांच्या बोलण्यातून व्यक्त होतो.

सादरीकरणात जेव्हढा वेळ घेतलेला असतो तो नाटकाच्या प्रयोगाचा काळ असतो. सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत, म्हणजे पडदा उघडल्यापासून तो पडेपर्यंत नाट्यकृती स्वतःला रचत गेलेली असते. उदाहरणार्थ : 'अ मेलडी इज हर्ड, प्लेड अपॉन अ फ्लूट, इट इज स्माल अँड फाईन, टेलिंग ऑफ ग्रास अँड ट्रीज अँड द होरायझन. द कर्टन राईझेस. बिफोर अस इज द सेल्समन्स हाऊस'. या ओळींपासून 'ओन्ली द म्युझिक ऑफ द फ्लूट इज लेफ्ट ऑन द डार्कनिंग स्टेज अज ओव्हर द हाऊस द हार्ड टॉवर्स ऑफ द अपार्टमेंट बिल्डिंग्ज राइज इंटू शार्प फोकस' 'या ओळीपर्यंत नाटक घडत असते. यात केवळ सादरीकरणाचा काळ नसतो तर नाटकाच्या कथेतील विली लोमनच्या आयुष्याचा काळ असतो. गोगो आणि दीदी अनंत काळ गोडोची वाट पाहत असतात. 'हाईड द ख्रिसमस ट्री केअरफुली, हेलन' नोराच्या या पहिल्या वाक्यापासून 'गुड बाय' या शेवटच्या वाक्यापर्यंत नाटकातला काळ असतो. मधल्या काळात एक कुटुंब, एक जग, त्यातले ताण व्यक्त झालेले असतात. गोडोची वाट पाहणे किती कंटाळवाणे असते, तरीही ते वाट पाहणे अटळ झालेले असते हे समजते.

नाटकातला काळ म्हणजे सादरीकरणाचा काळ नव्हे, तर नाटकाच्या कथानकातला काळ. घटना, कृती, व्यक्तींचे बोलणे विशिष्ट काळातच होत असते. त्यात आजच्या वर्तमानाच्या एका क्षणापासून अनंत काळातले अनेक क्षण असू शकतात. त्यातले काही क्षण सबंध कथेला गती देणारे असतात. काही ताणलेले तणावाचे क्षण असतात.

भूमिका, पात्रे, पात्रांमधले संबंध, स्थिती, गती, वातावरण, भावस्थिती, विचार-संघर्ष, ताण-तणाव या सर्व गोष्टी कथेच्या अंतर्गत स्थळ-काळात घडतात. आपण हे सारे सादरीकरणाच्या स्थळ-काळात अनुभवतो. नाटकातला काळही पात्रांच्या बोलण्यातून व्यक्त होतो. नाटकाच्या अवकाशातून काळ वजा करता येत नाही, आणि काळातून अवकाशाला. सर्व कृती कालावकाशात घडतात. अर्थात हा कल्पित कालावकाश असतो. नाटकातली स्तब्धता हाही काळाचा भाग असतो. नाट्यप्रयोग करण्याचे स्थळ आणि सादरीकरणाचा काळ यांतून कल्पित अवकाश आणि कल्पित काळ यांची प्रतीती देणे हा रंगनाट्याचा विशेष होय.

• • •

(भ्रमणभाष : ९८९०३६२७०३)

अनुक्रमणिका

लोकशाहीवादी रंगभूमी

राजीव नाईक

एक छोटीशी जुनीच गोष्ट मी तुम्हाला सांगणार आहे. गोष्टी परत ऐकल्या की आपण नव्याने काही तात्पर्य काढू शकतो. जुन्या गोष्टीत तथ्य नसतंच असं नाही आणि छोटी गोष्ट तशी पटकन सांगूनही होते. गोष्ट लोकशाहीची आणि रंगभूमीची आहे. गोष्ट लोकशाहीवादी रंगभूमीची आहे.

मी नाटकवाला म्हणून लोकशाहीवादी रंगभूमी असं म्हटलं लोकशाहीवादी साहित्य, लोकशाहीवादी चित्रपट, लोकशाहीवादी चित्रकला, लोकशाहीवादी संगीत असंही बहुतेक म्हणता येईल.

लोकशाही म्हणजे निवडणुका, निवडून आलेल्या प्रतिनिधींनी बनवलेलं सरकार, त्यात एकाच पक्षाचे लोक बहुसंख्य झाले तर त्याचीच संभाव्य मनमानी, असे अर्थ आहेत खरे. कदाचित बहुसंख्याकांची सत्ता असा अर्थ आहे म्हणजे हे बहुसंख्य लोकसंख्येच्या मानात बहुसंख्य नसूनही. उदाहरणार्थ २०१४ मध्ये सत्तेवर आलेल्या सरकारला खरं तर ६३.६४ टक्के लोकांचं समर्थन नाही असं म्हणता येईल.

'डेमॉक्रसी' ह्या शब्दाचा प्रतिशब्द म्हणून 'लोकशाही' हा शब्द वापरला जातो. डेमॉक्रसी हा शब्द एगॅलिटेरिअन तत्त्वांकरिताही वापरला जातो. 'Egalitarian ... believing in or based on the principle that all people are equal and deserve equal rights and opportunities' (सर्व माणसं समान आहेत आणि समान हक्क व संधी ह्यांना पात्र आहेत असं कोणतंही तत्त्व म्हणजे एगॅलिटेरिअन) असा अर्थ ऑक्सफर्ड इंग्लिश डिक्शनरी देते. या निबंधामध्ये 'लोकशाही' ह्या शब्दामधली समतेची अर्थच्छटा महत्त्वाची मानली आहे. 'साम्यवाद' व 'समतावाद' ह्या शब्दांमध्ये गोंधळ होऊ नये म्हणून 'लोकशाही' हा शब्द योजला आहे.

लोकशाही ह्या शब्दामधली समतावादाची छटा ठसवून तो वापरताना एका गोष्टीपासून सावध असलं पाहिजे. बहुसंख्यांना हमी किंवा बहुसंख्य करतात ती लोकशाहीवादी रंगभूमी नव्हे. किबहुना लोकशाहीवादी रंगभूमी असं एकच एक काही नाहीच. अनेक उद्देशांची, अनेक प्रकारांची नाटकं एकाच वेळी एकाच प्रदेशात असू शकतात असं उलट 'लोकशाहीवादी रंगभूमी' ही संकल्पना सुचवते. ही रंगभूमी म्हणजे केवळ मुख्यधारा वा लोकप्रिय रंगभूमी नव्हे आणि फक्त समांतर वा प्रयोगशील रंगभूमीही नव्हे. लोकशाहीमध्ये सरकार बहुसंख्येच्या जोरावर सत्तेत येत असलं, तरी लोकशाहीमध्ये बहुसंख्य मानतात ते मानलंच पाहिजे असं नाही आहे. लोकशाहीच्या संकल्पनेत अल्पसंख्याकांना मान आहे आणि म्हणून कमी लोक करतात वा बघतात अशा रंगभूमीलाही हवा संकल्पनेत खूप महत्त्वाचं स्थान आहे.

नाटकं (ड्रामा) ह्या संज्ञेहून रंगभूमी (थिएटर) ही संज्ञा व्यापक आहे आणि ती आपण इथे मुद्दाम शीर्षकात वापरत आहोत. एरवी सैलपणे मी 'नाटक' असंही म्हणेन.

अशा केवळ बहुसंख्यवादी नसलेल्या समतानिष्ठ लोकशाहीत काय येईल? सर्वांना आपलं म्हणणं म्हणू दिलं जाईल. सगळे सगळ्यांचं ऐकतील असं नाही, पण न ऐकता त्यावर बोलणार नाहीत. आपली मतं गोठवणार नाहीत, देवाणघेवाण संभवनीय असेल. भजनवाल्यांवर कव्वाली ऐकण्याची सक्ती नसेल, कारण सक्तीच नसेल. पण भजनवाल्यांनी कव्वाली ऐकण्याची शक्यता निर्माण होईल आणि ऐकल्यावर त्यांना ती आवडण्याचीही शक्यता निर्माण होईल. शिवाजी मंदिराला वा सुदर्शनमध्ये एकदा बघितलेलं नाटक आवडलं नाही म्हणून तिथे

घाणेरडीच नाटकं होतात असं मानलं न जाण्याची शक्यता निर्माण होईल. ह्याला केवळ एक सिंक्रॉनिक पैलूच नाही तर एक ऐतिहासिक पैलूही आहे. ढसाळ आवडणाऱ्यांना बालकवीही रुचू शकतील आणि नवचिकित्सावाद्यांना आधुनिकवाद्यांची ठुसठुस उमगू शकेल. एक लक्षात घेऊ, बहुतेक राजकीय व सांस्कृतिक विचारप्रणालींप्रमाणे लोकशाही ही आदर्शवादी, युटोपियन संकल्पनाच आहे.

आता जे म्हटलं त्यातून कुणीही काहीही बोलावं, करावं आणि सगळ्यांनी ते ऐकावं, बघावं असा अर्थ काढू नये. कारण ह्याचा बिलकूल असा आशय नाही की कुणी धर्मवेड्या भोंदू पाद्री, मुल्ला वा बाबाचं वाट्टेल ते व नाही नाही ते आपण घ्यावं. किंवा उलट मग असंही नाही की मी वारीत गेलो नाही म्हणून मला तुच्छ लेखावं; मी भावगीत ऐकत नाही म्हणून परंपराद्वेष्टा वा पॉप ऐकतो म्हणून उठवळ ठरवाव; किंवा मी मराठी मालिका बघतो म्हणून अभिरुचीहीन आणि नेटफ्लिक्स बघतो म्हणताना अभिरुचिसंपन्न घोषित केलं जावं.

सगळ्या म्हणण्यांचा मान राखणं म्हणजे भूमिकाहीन असणं नव्हे. आपल्याला जे स्पष्टपणे प्रतिगामी वाटतं, समाजविघातक वाटतं, त्याचा कडाडून विरोध करायलाच हवा. विरोध, निषेध, टीका, हस्तक्षेप ह्या गोष्टी लोकशाहीमध्ये वैध मानल्या जातात. व्यक्तिनिष्ठ पसंती आणि वस्तुनिष्ठ मूल्यन ह्यातला फरक मात्र महत्त्वाचा होय. भूमिका असणं म्हणजे भक्ती करणं नाही. भूमिकेची कारणं द्यावी लागतात. स्वीकार आणि नकार केवळ प्रातिभ-ज्ञानाने, जी. इ. मूर ह्यांनी प्रतिपादलेल्या इंट्युशनने सिद्ध होत नाहीत.

राजकीयतेचं उदाहरण घ्यायचं तर गांधीवादी, सावरकरवादी, आंबेडकरवादी, मार्क्सवादी, लोहियावादी ह्यांनी एकमेकांचं न ऐकताच त्यांना टाळायचं किंवा फेकायचं हे योग्य होईल का? भारतात पूर्वी शैवांमध्ये मुलांची नावं विष्णूची आणि वैष्णवांमध्ये मुलांची नावं शंकराची ठेवत असत. मुलींची नावं नद्यांची असत नाहीतर मातृदेवतांची. अशा नावांमध्ये पार्वती-लक्ष्मी-सरस्वती-मध्ये आपलंतुपलं नसे हे मात्र उत्तम म्हणावं लागेल. उमा-रमा-शारदा काहीही. असो. धर्मवर्चस्व असलेली सरंजामशाही काही बाबतीत लोकाशाहीहून लोकशाहीवादी असावी हे नवलच नव्हे काय?

तर, आपली लोकशाहीवादी रंगभूमी कुठल्याही प्रकारच्या समतेच्या आड नाही आली पाहिजे आणि कुठल्याही प्रकारच्या शोषणाच्या विरोधात ठाकली पाहिजे. धर्म, जात, वंश, लिंग, वर्ण इत्यादी भेद नष्ट केलेच पाहिजेत. मनुवाद, पुरुषसत्तावाद, वर्णवाद, साम्राज्यवाद, सरंजामशाही, एकाधिकारशाही खपवून घेऊ नये. अशी बळजोरी करणाऱ्यांचे मुखवटे ओळखले व ओरबाडले पाहिजेत. अमेरिका, चीन, रशिया असे अनेक देश साम्राज्यवाद, युद्धवादी आणि भांडवलशाही, एकाधिकाराशाही असलेले देश आहेत हे जाणावं, लोकशाहीने अशाचा विरोध करायलाच हवा. पिळवणूक, शोषण, आक्रमण, पीडन ह्या विरुद्ध लढायला हवं. माणसं जाळणाऱ्यांचं, युद्ध लादणाऱ्यांचं, गुलाम करणाऱ्यांचं, शस्त्र विकणाऱ्यांचं, देश लुटणाऱ्यांचं, तालिबान्यांचं, मनुवाद्यांचं कोण सहन करेल? भूमिका हवीच. आपली भूमिका मांडावी. एरवी आणि कलेतही. प्रत्येक वेळी ती मांडण्याचीही सक्ती नाही लोकशाहीत. कोणी ती मांडू देत नसेल तर सर्व कलावंतांनी एक व्हावं, एकत्रपणे एकमेकांचं म्हणणं व्यक्त करण्याकरिता झटावं, ती परतपरत फेस्बुकावर वा मिळेल त्या व्यासपीठावर प्रदर्शू नये. पण ती असावीच.

म्हणजे हे दुहेरी झालं, दुटप्पी नसलं तरी. स्वच्छ मांडणीत व्यामिश्रता टाळली जाऊ नये, हे ध्यानात घेऊन पुढे जाऊ.

कुठलाही कलावंत वा वाचक-प्रेक्षक त्याच्या आयुष्याच्या विविध टप्प्यांवर वेगवेगळ्या कलांकडे, कलाप्रकारांकडे, विषयांकडे, आशयसूत्रांकडे, पठडींकडे, रूपबंधांकडे, शैलींकडे खेचला जात असतो. एका विशिष्ट वयातही, समजा की ५०, माणूस एकाच वेळी वेगवेगळ्या रूपाशयांकडे, 'वादां'कडे आकर्षित होऊ शकतो. तो कत्थक, भरतनाट्यम, भांगडा व कोळीनृत्य सर्वच तन्मयतेने पाहू शकेल आणि दर्जा चांगला असेल तर, त्याला हे सर्व एकाच वेळी रुचूही शकेल. असंच संगीत-घराण्यांचं, असंच नाट्य-पठडींचंही. अर्थात काही व्यक्तिगत तर काही वस्तुनिष्ठ कारणांसाठी त्याला ह्यातलं एक अधिक आवडू लागेल;

पण तरीही जे विशेष आवडत नाही अशांची घृणा उत्पन्न होण्याचं काही नैतिक-तात्त्विक कारण दिसत नाही.

आता आपण दोन संभाषणं ऐकू

धन्या : थिएटर म्हणजे साहित्य नाही. थिएटरमधून शब्दच हद्दपार केले पाहिजेत. फार झाली भाषा, शरीर बोललं पाहिजे. Theatre is not what literature does at night.

माध्या : तुम्ही तुमचं थिएटर करा की. इतरांना ताडा का लावताय? रंगभूमीचा अवकाश विशाल आहे. त्याला तुम्ही एवढुसं का करता? त्यात हे आणि ते आणि तेही सामावू शकेलच. There is a place for all kinds of expressions in the theatric universe.

पट्या : रंगभूमी म्हणजे काही हातपाय हलवण्याचा आखाडा नाही की कोलांट्याउडया मारण्याचा कसरतखाना नाही. कवायती आणि आधुनिक नृत्याला नाटक का म्हणता? Aerobics is not theatre.

संख्या : माध्याने धन्याला दिलं तेच उत्तर मी तुला देईन.

अशी संभाषणं वाढवता येतील हे लक्षात आलंच असेल.

भरत पाठ्य व प्रयोगाला, वाचिक व आंगिकाला, श्राव्य व दृश्याला तेवढंच महत्त्व देतो आणि ॲरिस्टॉटल उच्चारांना व हालाचालींना, डिक्शन व स्पेक्टकलला, श्राव्य व दृश्याला तितकंच महत्त्व देतो. वामनाच्या रीतिविचारात अर्थगुण व शब्दगुणांना समान महत्त्व आहे, किंबहुना एकाविना दुसरा संभवतही नाही; पण आता समावेशकतेचा जमाना जाऊन स्पेशलायजेशनचं युग आलं आहे ना! Uniformity is taking place of diversity. आताशा आम्हाला छत्तीस कोटी देव फार वाटू लागले आहेत; एकातच भागवू म्हणताहेत!! कलियुग कलियुग ते हेच म्हणायचं.

'रूपाशय'ही संकल्पना मी सध्या लावून धरत आहे. (नाटक-कंपनीकरिता ऑगस्ट २०१९ मध्ये ह्या विषयावर मी पुण्यात एक व्याख्यान दिलं होतं. ते अजून छापून यायचं आहे.) आशयसूत्राला रूप लाभून ते साकारतं असं म्हणताना आपण कलाकृती असायच्या अगोदरच एक अदृश्य रूप असतं असं गृहीत धरतो. पण ही आधी-नंतरची समस्या तूर्तास बाजूला सारली तरी, रूपालाही स्वतःचा एक आशय असतो हे ध्यानात घ्यायला हवं, अशी साधारण मांडणी होती. ह्या संकल्पनेबद्दल मला खात्री आहे. पण मी आता जे मांडतो आहे, किंवा आता लगेच मी जे म्हणेन, ते म्हणणं मी अद्याप गोठवलेले नाही.

सूत्र असं आहे : सर्वच आशयसूत्रांचं स्वागत करता येणार नाही; पण सर्वच रूपबंधांना दारं उघडी ठेवता येतील.

प्रतिगामी आशयाला नकार देतानाच, सगळ्या तऱ्हेच्या रूपांचा स्वीकार करता येईल. ही लोकशाहीवादी रंगभूमी असल्यामुळे ती संविधानाच्या मार्गदर्शक तत्त्वांचं पालन करेल, अवैधानिक असं काही ती करणार नाही. (संविधान शाबूत राहो अशी प्रार्थना प्रत्येक लोकशाहीवादी व्यक्ती करेलच.)

मात्र मेखा सर्वत्र असतात. रूपबंधांना लागेबांधे असतात व ती आशयसूत्रांहून लवकर शिळी, अपरिणामकारक व शुष्क होतात. उदाहरणार्थ, बॉक्स-सेटचे मध्यमवर्गीय व वास्तववादी लागेबांधे प्रबळ आहेत. 'अधांतर'सारखं नाटक बॉक्स-सेटमुळे काहीसं आकसल्यासारखं होतं. बॉक्स-सेटला लगटून उचललेली संवादशैलीही येऊ शकते. आणि आता, धरा की गेली निदान पंचवीसेक वर्षं, बॉक्स-सेटची आवाहकता पुष्कळ कमी झाली आहे. तो पुरेसा नाटकपूर्ण, थीएट्रिकल वाटेनासा झाला आहे. तो पुरेसा प्रयोगशीलही वाटेनासा झाला आहे. अजूनही लेवल्स आणि ठोकळे काहून प्रायोगिक वाटतात ते अनाकलनीय आहे. लक्षात घ्या, त्यांची उपयुक्तता साफ घटलेली आहे असं मी म्हणत नाही आहे. पण तसं तर बॉक्स-सेटबद्दलही म्हणता येईल. कल्पकता कमी पडू शकते, इथे तिथे आणि सगळीकडे. अंगण वाकडं म्हणण्याची घाई करू नये.

आणि तरीही मला बॉक्स-सेट नकोसा झाला आहेच. वास्तववाद पूर्णपणे न नाकारता बॉक्स-सेट नाकारून छान नाट्यानुभव सिद्ध होऊ शकतो हे 'उणे पुणे शहर एक' ह्या मोहित टाकळकर दिग्दर्शित नाटकाने पुरेपूर सिद्ध केलं आहे. मुख्यधारेमध्ये सई परांजपे ते संतोष पवार यांची नाटकं बॉक्स-सेट वजा केल्यामुळे टवटवीत वाटतात ('माझा खेळ मांडू दे', 'जाणूनबुजून'), एकंदरच

अनुक्रमणिका

बॉक्स-सेट गायब झाला तर बहार उडेल असं मला वाटतं. पण 'बॅरिस्टर'पासून 'सावल्या'पर्यंतची परिणामकारक नेपथ्ये (द. ग. गोडसे, प्रदीप मुळ्ये) कशी विसरता येतील?

'अधांतर'च्याच दिग्दर्शकाने (मंगेश कदमने) जेव्हा दुसऱ्यांदा हे नाटक केलं तेव्हा बॉक्स-सेट नाकारला. नाटक प्रभावी झालं नाही, ह्यात कदाचित कमकुवत अभिनयाचा हिस्सा असेल, पण ओक्या मंचरचनेमुळे गुदमर नाहीशी होऊन एक विनाकारणचा खुलेपणा मंचावकाशाला आला. बॉक्स-सेट महत्त्वाचा ठरला. (हे नाटक किंवा कुठलेही नाटक, वेगवेगळ्या पद्धतीने जरूर करता येईल.)

मुद्दा असा की रूपालाही आशय असल्यामुळे, काही रूपबंध बुरसट आशयाचे लागेबांधे जागे करतात आणि त्यामुळे रूपबंध स्वीकाराबाबत जागरूक राहावं लागतं, पण समर्थ कलावंताला रूपबंध वाकवता, वळवता, योजता, उपयोजता येतातच.थोडी वैयक्तिता आणतो. मला अनेक कलांमधल्या काही गोष्टी झिजट, अन्-आवाहक वाटतात - झूम, सरगम, कमान, बॉक्स-सेट, अनेकपात्री-कथन, वगैरे. पण कधीकधी ह्या एकदम उच्च, उत्कट, उलवणारा परिणाम साधून जातात.

ह्या मुद्याची एक वेगळी छटा मोरोपंत एकंदर नको असं मानलं, तरी आर्या हवीच ना? समस्या ही की ओवीपाठोपाठ ज्ञानेश्वर आणि अभंगापाठोपाठ तुकाराम येतात, तसे आर्येमागून मोरोपंत आले तर करायचं काय? रूपं लाघवी असतात तशी मायावीही असतात.

म्हणजे निवडसावड अटळ. काही विचारप्रणाली व आशयकल्प आपणहून असांविधानिक ठरतात आणि काही रूपबंध व पेशकश रीती नकोशा लाग्याबांध्यांमुळे पोकळ ठरतात. कोणती ना कोणती कलात्मक निवड केल्याशिवाय कलानिर्मिती अटळ आहे आणि कलात्मक निवडीत तत्त्वज्ञानात्मक, नैतिक व राजकीय निवड अनुस्यूत आहे. प्रश्न आक्षेपार्हतेच्या संकल्पनेत हस्तक्षेप करण्याचा आहे आणि स्वातंत्र्याच्या संकल्पनेचा बेजबाबदार गैरवापर टाळण्याचा आहे.

कुठलाही वाद (ळी), विषय, आशयसूत्र स्वतः होऊन कायमपणे, म्हणजे मागच्यापुढच्या काळात, चांगलं, वाईट, रद्दबातल, रेलवंट ठरत नाही; तद्वतच कुठलीही पठडी, घाट, रूपबंधही त्याज्य, वर्ज्य, निरुपयोगी होत नाही. आशय-कल्पांबद्दल व रूप-बंधांबद्दल सार्वत्रिक व चिरंतन विधानं तात्त्विकदृष्ट्या संभवत नाहीत.

तात्त्विक पातळीवर सेन्सरशिप नाकारताना, वैयक्तिक पातळीवरच्या हडतहुडूतचाही निषेध केला पाहिजे; आणि तरीही अभिप्राय व अभिव्यक्ती ह्यांचा हक्क अबाधित राहिला पाहिजे, अवघड आहे, पण अटळ आहे. मी निरीश्वरवादी आहे, पण विशिष्ट धर्म प्रतिपादणाऱ्या नाटकाच्या होण्याला मी आक्षेप घेणार नाही, मी नक्षलवादी नाही पण नक्षलवाद्यांची बाजू मांडणाऱ्या नाटकाच्या होण्यावर मी आक्षेप घेणार नाही; मला असंगतवाद, अबसर्डीजम आज कित्येकदा असमाधानकारक वाटतो; पण मी तो सपशेल नाकारणार नाही. मला बॉक्स-सेट आज पुरेसा आवाहक वाटत नाही; पण मी त्याची निर्भर्त्सना करणार नाही. माझा टीका करण्याचा, निषेध करण्याचा हक्क शाबूत असेलच. रसिक म्हणून मी ठरवेनच नाटकाचं मूल्य, किंवा अगदी मला ते बघावंसं वाटतं की नाही ते. पण तोपर्यंत मी त्या नाटकाच्या आशयावर वा रूपावर आक्षेप घेणार नाही; इतकंच नव्हे तर ज्याला जे व जसे नाटक करायचं आहे ते होईल ह्याकरिता मी कटिबद्ध राहीन. मी लोकशाहीवादी रंगभूमीचा पाईक होईन.

काही आशयसूत्र पुन्हा पुन्हा कलेत प्रकट होत आली आहेत. रूप, घाट, बाज, शैलीचेसुद्धा पुनरुज्जीवन होत आले आहेत. उदा. गोविंदाग्रज व मर्ढेकरांचे अभंग, आळेकरांचा कीर्तन व नाट्यगीतांचा वापर, जयंत पवारने तर 'लघुकथा नाही गोष्टी लिहिली' असं म्हटलं. मालिकांनी सोय म्हणून स्वगतं वापरली असतील. एलकुंचवारांनी एकभाषितामधून स्वगतांना आपलंसं केलं, कदाचित पंचवीसेक वर्षांनी कमानी-मंचात वास्तववादी नाटक करणं हा एक प्रयोग ठरेल, आताच रुळाचे रंगीत पडदे वापरणं हे खूप थिएट्रिकल समजलं जाऊ लागलं आहे. ह्याचा मथितार्थ हा की, वास्तववादाची आणि कमानी-मंचाचीही शक्ती व शक्यता पूर्णपणे न धुंडाळताच त्या आटोपल्या असं म्हणणं उचित नाही, नव्हे; अनुचित आहे.

निरनिराळया स्थळकाळात, वेगवेगळया

अनुक्रमणिका

संस्कृतीमध्ये दरएक पिढीचे काही कलाविचार असत आले आहेत, ह्यातून चळवळीही उभारल्या गेल्या आहेत. हे स्वीकार-नकार, पुनरुज्जीवन-पुनर्भेट हे प्रयोगशीलतेचे अवतार होत. ह्यात आपले डब्लू.बी. गॅली म्हणतात त्याप्रमाणे सामाजिक न्याय, चांगलेपणा/शिवता ह्यांच्याप्रमाणेच लोकशाही व कला ह्या संकल्पनादेखील स्वभावतःच वादग्रस्त आहेत, इसेन्शिअली कण्टेस्टेड आहेत. कुठल्याही कलेला (ह्यात नाटक आलंच) अनेक पैलू असतात, त्यात जो पैलू इतिहासाच्या एका वळणावर एखाद्या संस्कृतीत महत्त्वाचा वाटतो. त्याप्रमाणे कलाविषयक भूमिका घेतल्या जाऊ शकतात, जो-तो पक्ष इतरांच्या मतांचं खंडन व आपल्या विचारांचं मंडन करू पाहतो. हे स्वाभाविकच आहे. इतिहासात बदल अनुस्यूत आहेच. पण काही तत्त्वज्ञानात्मक, नैतिक, राजकीय व कलात्मक सिद्धांत कालौघात पुनरावृत्त होऊ शकतात. आपली मतं हिरिरीनं आणि कारणं देत मांडणं हा ज्याचा त्याचा हक्कच आहे. न पटलेली भूमिका नाकारणं हाही हक्कच आहे. पण तो सर्वांचाच आहे. कन्फ्युशिअसने म्हणूनच ठेवलं आहे : Do unto others as you would they do unto you. हे तत्त्व समजायला सोपं आणि आचरायला अवघड.

आपलं नाटक इतरांनी अनुभवावं असं वाटत असेल, तर इतरांचं नाटक आपण न अनुभवून भागेलच कसं? त्याचं मूल्यन करून त्या अनुभवाला अगदी हीन ठरवणं हाही आपला अधिकार आहेच. तसंही आपण आपल्या स्वतःचेच टीकाकार होतो आणि हरएक सर्जनशील माणासानंच काय, कुठल्याही माणसानं तसं व्हावं तेव्हा कित्येकदा आपणही आपल्याला कमी लेखतो, स्वतःवर फटकारे मारतो, एक 'स्व' नाकारून नवा 'स्व' घडवू पाहतो. म्हणून आपण आपला प्राण कशात आहे ते ओळखण्याची धडपड करणारे प्राणी ठरतो.

आपलं आपण करावं, दुसऱ्याला त्याचं करू द्यावं. एकमेकांनी एकमेकांचं ऐकावं-पाहावं. न ऐकता-बघता बोलू तर नयेच, अढीही बाळगू नये. परिचित निकृष्टांना संधी देत राहण्याची गरज नाही; पण आपल्यालाच काय तो साक्षात्कार झाला आहे, इतर जण मूढ व अविचारी आहेत असं मानू नये. प्रत्येकाकडेच एखादा मुद्दा असू शकेल अशी धारणा असावी. माणसानं व कलावंतानं प्रेमळपणे व कठोरपणे लोकशाहीवादी असावं.

आशयाचं वैविध्य स्वीकारायला खुली राजकीय-दृष्टी आणि रूपाची विविधता स्वीकारायला मोकळी कला-जाणीव हवी. राजकारणी लोक काही वाचतात, बघतात, ऐकतात की नाही कोण जाणे, सर्व कलापाइकांनी राजकीय मतमतांतराचा आदर केला पाहिजे. I am asking only to appreciate, not to accept. ह्या कारणांकरिता मी राजकीयदृष्ट्या लोकशाहीवादी आहे आणि ह्याच कारणांकरिता मी लोकशाहीवादी रंगभूमीचा पुरस्कार करत आहे. ही अनेक प्रश्नांची आणि विविध उद्गाराची कहाणी कधीच पूर्ण न होता अशीच कायम, सुरू राहो! ह्या संदर्भात, विशेषतः नाट्यप्रयोगरूपाच्या बाबतीत, मंडपावकाशाच्या अंतर्गत-रचनेचा (the interior space design of the theatre building) थोडा दाखला दिला तर मुद्द्याला जरा बळकटी येईल.

समांतर रंगभूमीकरिता खास बांधण्यात आलेली नाटकघरं जास्त करून बिन-कमानी मंचाची असलेली दिसतात. उदाहरणार्थ, मुंबईचं पृथ्वी थिएटर व टाटा एक्सपेरिमेंटल थिएटर, निदान ती मुंबईच्याच छबिलदास नाटकघरासारखी विंगा-झालरीची पण दर्शनी पडदा नसलेली तरी असतात. उदा. पुण्याचं सुदर्शन नाटकघर किंवा ज्योत्स्ना भोळे सभागृह, अशा मंचावर पूर्ण बॉक्स-सेट लागू शकत नाही. पूर्ण बॉक्स-सेट वापरण्याचा कल तथाकथित वास्तववादी नाट्यप्रयोगांमध्ये दिसतो. तथाकथित अशाकरिता की ह्या नाट्यप्रयोगांमध्ये बहुतेक वेळा लाल स्पॉट असतो, टॅंटढॅण असं पार्श्वसंगीत असतं, सुभाषितवजा वाक्यं असतात आणि अतिशयोक्त अभिनय असतो. नेपथ्यात काय तो बॉक्स-सेट वापरून यथाशक्ती प्रत्यक्षाचं हुबेहूब अनुकरण करण्याचा केविलवाणा खटाटोप असतो. केविलवाणा अशासाठी की ही शक्ती अतिशय दुबळी असते. असो मुख्यधारा रंगभूमीचा कल वास्तववादी नाटक करण्याकडे दिसतो. अर्थात मुख्यधारेची नाटकं जिथे होतात ती कमानी-मंचाची नाटकघरं असतात. ह्याचा एक विचित्र परिणाम असा की,

बिन-कमानी-मंचावर नाटक केलं की आपसूकच ते समांतरच काय प्रयोगशीलही झालं असा भाबडाच नव्हे तर एक खुदखुश समज असतो प्रचंड गैर! घाशीराम कोतवाल, बेगम बर्वे, वाडा चिरेबंदी, उद्ध्वस्त धर्मशालाच काय, पण चारशे कोटी विसरभोळे, ढोलताशे, शोभायात्रा, अधांतर हे व आखणीनही बरेच उत्कृष्ट नाट्यानुभव कमानी-मंचातच आपल्याला मिळाले आहेत. तरीही लक्षात घ्यायचा मुद्दा हा की आशय-कल्प आणि रूप-बंध ह्यांच्या निवडीशी नाटकघरांची रचना व वापर निगडित असतो.

बाउहाउस आणि हॅपनिंगजच्या तत्त्वज्ञानाप्रमाणे अनेक कला एकाच अवकाशात सादर होऊ पाहतात, सद्यकालीन नाट्यमंडप-योजनामध्ये एक कमानी-मंच, एक खुला वा अरीना-मंच, एक खोका-मंच इत्यादींचा समावेश करण्याकडे कल आहे. लंडनच्या नॅशनल थिएटरमध्ये एक बंदिस्त अरीना-मंच (ऑलिविए), एक कमानी-मंच (लिट्‌लटन), एक खोका-मंच (डॉर्फमन) आहे! मुंबईला एन.सी.पी.ए.च्या आवारात एक बंदिस्त अरीना-मंच (टाटा थिएटर), एक प्रचंड आणि एक लहान कमानी-मंच (भाभा थिएटर व गोदरेज थिएटर) आणि एक काहीसा मोठा खोका-मंच (टाटा एक्सपेरिमेंटल थिएटर) आहे. पुण्याच्या ललित कला केंद्र संकुलामध्ये अंगणमंच हा खुला अरीना-मंच, नामदेव सभागृह हा कमानी-मंच आणि गगनमंच हा अगदी छोटा अरीना-मंच आहे.

ह्याचा अर्थ असा की काही नाट्यवास्तुरचना काही नकार देताना आपला लोकशाहीपणा स्पष्ट करतात. नाटकवाल्यांना उपलब्ध अवकाश ते चाहतील ती रंगदृष्टी जोपासायला, त्यांना हवे ते स्वीकार-नकार अमलात आणायला आणि भूमिका निभावण्याआधी किंचित स्पष्टपणे घ्यायला प्रॉम्पट करतात. अशा वास्तुरचनाकारांचा जयजयकार असो !

अशाच प्रकारचा विचार सर्व नाट्यघटकांचा संहिता-पठडी आणि प्रयोग-प्रकार करता येईल, विविध आशय-कल्पांचा आणि रूप-बंधांचा करता येईल. लोकशाहीला अटकाव नको, स्वातंत्र्य हवं; मुस्कटदाबी नको, वाव हवा. ऐकावे जनाचे, करावे मनाचे, हे तत्त्व आपल्याला जोपासता येईल. सर्वांच्या नाट्यजाणिवांच्या प्रकटनाला वाव मिळाला पाहिजे. काही विचारांना ठाम नकार द्यावा लागेल; पण बहुतेक बाजांना व घाटांना वाव राहील. सहिष्णु असताना घेता येईल; लवचीक असताना ठाम राहता येईल.

बहुआयामी नाट्यमंडपाचे फायदे अमाप आहेत. ह्यात लोकशाहीवादी रंगभूमी एका अंगाने तरी बहरू शकेल. अशा मंचाला एक, दोन, तीन, चार बाजूंनाही प्रेक्षक बसू शकतील. दोन बाजू असतातच. पण कमानी-मंचाच्या सर्व शक्यता न पारखताच उगाच इकडचे तिकडे आणि तिकडचं इकडे करण्याकडेही कल झुकू शकतो. नाटकाची तशी गरज आहे का, किंवा त्या वेगळ्या मंच-रचनेकरिता नाट्यप्रयोगाचं योजन केलं आहे का, आशय उमलतो आहे का, की गाणं पश्चिमेकडे जातंय अशा गोष्टींचं भान हवं. काहीही आणि कसंही करून बघण्याचा नाटकवाल्याचा लोकशाहीवादी हक्क आपण कबूल केलेलाच आहे. लोकशाही प्रखर टीकेला, कठोर परीक्षेला, तीव्र निषेधांनाही अवसर देते हे खरं आहे. जसा नाटकवाल्यांचा करून बघण्याचा हक्क, तसा प्रेक्षकांचा न बघण्याचा हक्क आहेच. न बघितल्याशिवाय बोलू नये किंवा हल्ली प्रचारातला शब्द वापरायचा तर जेनरिक विधान करू नये.

काही सुंदर कमानी-मंचाबाहेरचे नाट्यानुभव मला मिळालेले आहेत. परंतु नाट्यावकाशाच्या शोधाच्या नावाखाली निष्कारणपणे व निष्फळपणे झालेली नाटकंही मला सोसावी लागली आहेत. कमानी-मंचावर वा कमानी-मंचाबाहेर, एकरेशीय वा बहुरेषीय, वास्तववादी वा बिनवास्तववादी कुठल्याही नाटकाला केवळ तसं असल्यामुळे कुठलीही नाटकपूर्णता/थिएट्रिकॅलिटी आयती मिळत नाही. ह्यामुळे आपोआप कुठलंही मूल्य प्राप्त होऊ शकत नाही, अशी समजूत करून घेण्याचा महाभयंकर धोका नोंदवून असा बहुमुखी मंडपावकाश मिळाल्यावर अर्थपूर्ण प्रयोगशीलतेला वाव सापडेल हेही नोंदवू. छबिलदास नाटकघर आणि पृथ्वी थिएटरमुळे निराळ्या व निरनिराळ्या तऱ्हांनी नाटक केलं-अनुभवलं जाऊ लागलं. रूढ कमानी-मंच नाकारताना कलावंत खरं तर तपशीलखोर वास्तववाद आणि मध्यमवर्गीय जाणिवा ह्यांच्या मर्यादा ओलांडू बघत असतो. असं झालं नाही तर रूपाला आशय गवसणार नाही. शिवाय, आशय-

सूत्रांपेक्षा रूप-बंध जास्त लवकर झिजट, बोथट, क्लीशेड होतात हे ध्यानात असू द्यावे.

एरवी, लोकशाहीवादी रंगभूमी झिंदाबाद!

उदाहरण एक : नाट्यावकाश

डॉ. श्रीराम लागू जन्मदिनी 'तनवीर नाट्यधर्मी पुरस्कार' प्रदान करताना 'लोकशाहीवादी रंगभूमी' ही संकल्पना प्रसुत अभ्यासकाने मांडली, संपूर्ण लेख काही त्या वेळी वाचला गेला नाही.

जेन्युअरी २०२४ मध्ये 'डॉ. श्रीराम लागू रंगावकाश' ह्या नावाचं एक लवचीक निकट नाटकघर पुण्यात तुळशीबागेत सुरू झाले आहे, 'ज्योत्स्ना भोळे सभागृहा'च्याच इमारतीत ह्या नव्या नाटकघरात नटांच्या एका, दोन, तीन या चार बाजूला प्रेक्षक बसू शकतील अशी लवचीक आसन-व्यवस्था असणार आहे. ह्या निमित्ताने 'लोकशाहीवादी नाट्यावकाश' ह्याबद्दल काही म्हटलं ते ह्या लेखाबरोबर देत आहे.

आपली थिएटर स्पेसची वा मंडपावकाशाची ('नाट्यशास्त्र'मधील संज्ञा) रूढ संकल्पना बंदिस्त कमानी मंचाची आहे - ही क्रिकेटसारखीच ब्रिटिशांची देणगी! त्या आधी जगभर आणि भारतातही नाटकं कुठेकुठे व्हायची... अंगणात, राजवाड्यात, पाराखाली, तंबूत, अनेकदा प्रेक्षक नटाच्या सभोवती बसत. पण पुढून नट बरा दिसतो. नटही अनेकदा आपला पुढा प्रेक्षकसन्मुख करून त्यांना सामोरा जातो. हे कमानी-मंचावर चांगलंच साधलं; शिवाय वास्तववादी नाटकांना खऱ्याचा आभास निर्माण करण्यासाठी कमानी-मंचामुळे मिळणारी 'चित्र-चौकट' फावली वास्तववादाच्या मर्यादा ज्यांना जाणवू लागल्या, त्यांना कमानी-मंचही डाचू लागला. (किंवा उलट.) कमानी-मंच-नाटकघराचा अवाढव्य होण्याकडे कल, प्रेक्षकांच्या आर्थिक स्तराप्रमाणे मंचापासूनच्या अंतरानुसार तिकीट-दर, वर वारेमाप भाडी! (आजही बाल्कन्या बंदच ठेवाव्या लागण्याच्या काळातही ८००-१००० आसनांची आचरट हौस नाटकघरं बांधणाऱ्यांना का असते कोणास ठाऊक) ह्यामुळे जगभरच छोट्या, अनौपचारिक, दर्शनी पडदा नसलेल्या, निकट संचांची आवश्यकता भासू लागली. आपल्याकडे अनेकांनी असे प्रयोग केले, 'रंगायन' तर्फे १९६८ मध्ये विजया मेहतांनी मुंबईतल्या लेमिंटन रोड, गिरगाव, इथल्या म्युनिसिपल शाळेत असा निकट-मंच उभारला. त्यानंतर 'आविष्कार'ने १९७४ मध्ये मुंबईतच दादरच्या छबिलदास शाळेत असा मंच उभार, (छबिलदास ही कुठल्याही अर्थाने एक चळवळ/मूव्हमेंट नव्हती, तर केवळ एक नाट्यहालचाल /ॲक्टिविटी होती. युरोपातील ग्रोटोव्स्की इत्यादी पुरस्कृत लेब थिएटर मात्र नेमकी ध्येय असलेली चळवळ मानता येईल; त्यांच्या अवकाश-गरजा वेगळ्याच होत्या.) नंतर मुंबईत पृथ्वी थिएटर, टाटा एक्स्पेरिमेंटल थिएटर, पुण्यात सुदर्शन नाटकघर, ज्योत्स्ना भोळे सभागृह आणि आता द बॉक्स, द बेस इत्यादी निकट-मंच सुरू झाले आहेत. आणि पुण्यातच 'डॉ. श्रीराम लागू रंगावकाश' नावाचे निकट लवचीक नाटकघर सुरू होणार आहे. ह्या नव्या नाटकघराचं स्वागत केलं पाहिजे आणि त्याच वेळी या वास्तुविशेषाच्या संदर्भात विचार, विश्लेषण, गुण-मर्यादा-चर्चाही झाली पाहिजे.

आजवरच्या आपल्याकडील अशा नाटकघरांनी निकटता बरीच साधली आहे. पण लवचीकतेकडे तितकं लक्ष पुरवलेलं नाही. अशा छोट्या नाटकघरांमध्ये दर्शनी पडद्याखेरीजचा निकट-मंच साकारला आणि बॉक्स-सेट वजा केलेला सूचक नेपथ्याचा मुरड घातलेला वास्तववाद अनेकदा अनुसरला गेला. अर्थात पुष्कळ बिन-वास्तववादी नाटकही इथे सादर झाली, मात्र द्विभूमीचा खेळ काही रंगला नाही. (द्विभूमी म्हणजे नटांची व प्रेक्षकांची भूमी.) अभिनय-क्षेत्रांचे, प्रेक्षक-परिप्रेक्ष्याचे फारसे प्रयोग झाले नाहीत. काही उदाहरणं मात्र आठवतात. प्रत्यक्षातली भिंतच नाटकातली भिंत म्हणून वापरणं ('एक डोह अनोळखी', दिग्दर्शन नीलकांती पाटेकर, नेपथ्य प्रदीप मुळ्ये), छबिलदास रंगमंचाची कधीही न वापरली जाणारी पूर्ण खोली, डेप्थ वापरणं ('मातीच्या गाड्याचं प्रकरण', दिग्दर्शन अजित भुरे, 'नेपथ्य' प्रदीप मुळ्ये) अशी मोजकीच उदाहरणं आठवतात जिथे वास्तुविशेषांचा वापर केला गेला. पण केवळ निकटतादेखील नाट्यानुभव समृद्ध करणारी ठरली. कमानी-मंच नाकारल्यामुळे येणारी प्रतीती काय असते ते उमगलं बादल सरकारांच्या 'शताब्दी'ची नाटकं

छबिलदासमध्ये बघितल्यावर.

अतिपरिचित कमानी-मंच नाकारल्याने नाट्यानुभव ताजा झाल्याची इतर वास्तूमधली उदाहरणंही आठवतात, ललित कला केंद्रच्या 'अंगणमंच' इथला 'सीता स्वयंवर'चा प्रयोग (दिग्दर्शन प्रवीण भोळे) मोकळाढाकळा बिनजखडलेला वाटला ह्याचं कारण प्रयोगस्थळ. ह्या स्थळावर कुठलंही नाटक बिनबंदिस्त आणि तरी सुरचित वाटतं. सुदर्शनमध्ये दोन बाजूला प्रेक्षक बसवून सादर झालेला 'महापूर'चा प्रयोग (दिग्दर्शन अनिरुद्ध खुटवड) खूप प्रभावी होता. अभिनय-क्षेत्र चौकोनी होतं आणि चार कोनांच्या व कोपऱ्यांच्या ताकदीमुळे अभिनय-क्षेत्र बॅडमिंटन मॅचसारखं दोन तुकड्यांचं झालं नव्हतं. (हा दोन बाजूला प्रेक्षक बसण्याचा एक मोठा धोकाच होय.) 'मात्र-रात्र' (दिग्दर्शन मोहित टाकळकर) ह्या नाट्यप्रयोगातही वेधक अवकाश-रचना होती. पात्रांच्या झोपायच्या जागेच्या तीन बाजूला प्रेक्षक बसत. छतावरून एक कॅमेरा पूर्ण पात्रकृती टिपायचा जे गगनिकेवर, सायक्लोरामावर दिसायचं : प्रत्यक्ष व प्रतिमा एकाच वेळी दोन परिपेक्ष्यातून दिसत असे; म्हणजेच जणू दिग्दर्शकाने दोन नाट्यप्रयोगांचं योजन एकाच वेळी केलं. निकट-मंच नाटकघरातले हे काही अवकाश-खेळ काहींचीच इथे नोंद केली, इतरही असतील; पण स्वतंत्र व स्वतंत्र योजन-माहात्म्य कमीच. आधीच्या पिढीतील अमोल पालेकर यांचं दृश्ययोजन आठवतं 'चल रे भोपळ्या टुणुक टुणुक' आणि 'गोची' ह्यांचा मुद्दाम उल्लेख करतो.

लोकशाही रंगभूमी या संकल्पनेत अर्थातच सर्वच प्रकारच्या नाट्यप्रयोगांचा आणि नाट्यावकाश-प्रयोगांचा समावेश होणार आणि म्हणूनच लवचीक नाट्यप्रयोगावकाश शक्य होतील अशा नाटकघरांचं स्वागत केलं पाहिजे. पण अशा लवचीक व्यवस्थेलाही खूप कष्ट घेऊन बदल करावे लागतात; त्या कष्टांच्या बरोबरीचं योजन हवं. नाहीतर टाटा एक्स्पेरिमेंटलमध्ये 'फादर' (दिग्दर्शन नसीरुद्दीन शहा) सारख्या प्रयोगांची वाटच बघत बसावं लागतं. दरम्यान रस्ता-नाटक करणारे लवचीक नाट्यावकाशाची परंपरा आपापल्या तऱ्हेने जोपासतच असतात. मुद्दा असा की अशा नाट्यावकाशांमुळे कलावंतांचं स्वातंत्र्य व जबाबदारी दोन्ही वाढतात. अंधानुकरण वा अनावश्यक योजन म्हणजे सृजनतेचा अंत होय. कलावंताला कल्पक शोधक बनता येत नसेल तर उपलब्ध अवकाशामध्ये करण्याएवढं नाटक स्वतःच लवचीक आहे. शेवटी प्रश्न नाट्यावकाशाच्या लवचीकतेचा नसून कलावंताच्या कल्पकतेचा आहे. उगा विनाकारण आपल्या प्रायोगिकतेचा टेंभा मिरवायला नाट्यावकाशाशी अविचारी चाळा केला तर मात्र खेळ उलटू शकतो.

कलावंताचा स्वीकार व नकार दोन्ही सकारण व ठाम हवेत. अर्थात केवळ रूढिभंजन व पाखंड हीही कलेची उचित प्रयोजनं होऊ शकतात म्हणा. नवं केवळ नवेपणाकरिता आकर्षू शकतं. पण मग ते नवं नवं हवं. स्वयंस्फूर्त हवं. अखेर कमानी-मंच नाकारण्याचीदेखील एक भली मोठी परंपरा आहेच, त्यानेच काही आपसूक प्रयोगशीलता येत नाही. ग्रोटॉव्स्की ते बादल सरकार ह्यांच्या प्रयोगावकाश प्रयोगांना कलात्मक व राजकीय अशी दोन परिमाणं होती. चूष म्हणून इकडचं तिकडे आणि तिकडचं इकडे करून काय उपयोग?

कमानी-मंचाच्या बॉक्स-सेटचेही अनेक अवतार झाले आहेत. बॉक्स-सेट वाकवत, फेकतही वास्तववाद पालटित स्वरूपात जिवंत राहिला आहे. नाटकीय वास्तववाद फार लवकर इतर 'वाद' पचवून पालटू शकतो. अभिनयात व वेशभूषेत वास्तववाद पत्करत व फुलवत. नेपथ्य, प्रकाश आदी योजनात तो नाकारला जाऊ शकतो. बांग्ला रंगभूमीने हे केव्हाच केलं आहे. आपल्याकडे 'बॅरिस्टर'मधले खांब (दिग्दर्शन विजया मेहता, नेपथ्य द. ग. गोडसे), 'महापूर'मधले कमीअधिक उंचीचे फ्लॅट्स (दिग्दर्शन मोहन गोखले, नेपथ्य माधुरी पुरंदरे), 'अधांतर' मधलं पात्रानुसार अवकाश-वाटप (दिग्दर्शन मंगेश कदम, नेपथ्य प्रदीप मुळ्ये), 'सावल्या'मधला काळवंड निर्माण करणाऱ्या पारंब्या (दिग्दर्शन सत्यदेव दुबे, नेपथ्य प्रदीप मुळ्ये) हे सारे बॉक्स-सेटचे नाटकपूर्ण, थिएट्रिकल अवतार कमानी-मंचावरच शक्यसिद्ध झाले आहेत. बॉक्स-सेटला जात्याच अनाटकपूर्ण, नॉन-थिएट्रिकल ठरवलं जाऊ नये.

नाट्यावकाशाशी खेळणं वैध आहे, सळसळत्या लोकशाहीवादी रंगभूमीचं ते एक लक्षण आहे. मात्र

अनुक्रमणिका

कमानी-मंचाचं नाटक भलत्याच अवकाशात कोंबू नये. एवढं ध्यानी ठेवलं तर अंगण तुम्हाला आंदण आहे.

उदाहरण दोन : गीत-संगीत

करार ओइ लोउहो कपाट
भेंगे फेक कोर रे लपाट
रक्त जमात शिकोल पूजार पाषाण वेदी
(कारागृहाचे लोखंडी दरवाजे फोडून
मोडून टाक दे फेकून
रक्ताळ शृंखलांच्या पूजेची पाषाण वेदी)

काज़ी नज़रूल इस्लाम (१८९९-१९७६) ह्यांची ही १९२२ सालची क्रांतिकारी रचना. हे साम्यवाद्यांचंच नाही, तर अवघ्या भारतीय स्वातंत्र्य-सैनिकांचं अतिप्रिय गीत होतं. ते नंतर बांगलादेश मुक्तिसंग्रामातलंही स्फूर्तिशाली गीत झालं. कारागृह फोडून टाकून स्वतंत्र होण्याचं ऐलान ह्यात आहे. मुक्तकेशी कालीचं स्वागत आहे. पुढल्या कडव्यांमध्ये 'कोण राजा कोण मालिक' अशा ओळी आहेत. हे गीत कठोर व्यंजनांनी युक्त आहे आणि त्यात संस्कृत शब्दांचा मुबलक वापर आहे. एरवी नज़रूल ह्यांची पुष्कळशी कविता फार्सीप्रचुर आहे. खुद्द कवीच इथे संगीतकारही आहे! मार्च-म्युझिकच्या आवेशपूर्ण, आघाती आणि छोट्या ताल-एककांमध्ये हे समूहगान जोशात गायलं गेलं आहे. त्यात आवेश आहे. अभिनिवेश आहे आणि अभिनयही आहे. हे गाताना गायकांच्या मुठी वळतील आणि हात आपोआप नारा-स्थितीत जातील असं काही तरी ह्या गीत-संगीतात आहे. ह्यात तबला, ढाक, तारशेहेनाई, व्हायोलीन, ढामशा, मादोल, दुबकी अशा भारतीय आणि पाश्चिमात्य वाद्यांचा मेळ आहे. हे गीत अनेक चित्रपटांमध्ये वापरलं गेलं आहे आणि अनेक चमूंनी गायलं आहे. (यू-ट्यूबवर ह्यातली बरीचशी ध्वनिमुद्रणं उपलब्ध आहेत.) ह्या सगळ्यांमध्ये चाल तीच आहे. वाद्यांमध्ये किरकोळ बदल झाले आहेत आणि प्रत्येक पेशकश समूहगीताचीच आहे.

आज हे गीत चर्चेत आहे ते ए.आर. रेहेमान ह्यांच्या नव्या चालीमुळे. 'पिपा' हा चित्रपट बांगलादेश मुक्तिसंग्रामातल्या एका भागावर आहे. या चित्रपटात रेहेमान ह्यांनी वेगळ्या चालीत बांधलेलं हे गीत घेतलं आहे. ह्या गीताची परवानगी नज़रूल ह्यांच्या वंशजांकडून घेतली गेली होती. ह्या नव्या चालीत मूळ गीतातला एकही शब्द बदललेला, गाळलेला वा वाढवलेला नाही.

मूळ चालीतला जोश, समूहवृत्ती आणि विद्रोह नव्या चालीत नाही, गाणं फार गुळमुळीत, साजूक, मऊ झालं आहे असं टीकाकारांचं मत आहे. शब्द तेच आहेत, फक्त चाल बदलली आहे. केवळ चालीमुळे परिणाम बदलला आहे. हे आपण अनेकवार ऐकलं आहे. ९०टक्के मराठी नाट्यसंगीत तर उचललेल्या चालीवरच आधारलेलं आहे. पण अर्थ निघाला तो शब्दाचा, शब्दामुळे, चालीमुळे नाही म्हणून तर सुभद्रेच्या तोंडी लावणी, सिंधूच्या तोंडी ठुंबरी आणि गावातल्या मुलींची प्रार्थना बँडच्या चालीवर अशा मस्त, छान गमती झाल्या. संप्रेषण शब्दानुसारी झालं तशा कित्येक चाली खटकत आल्या म्हणा. 'बलसागर तुम्ही वीर शिरोमणी' सारख्या एखाद्या पदाची चाल बदलली गेली आणि कित्येक चाली ऐकताना त्या आशयानुसारी नाहीत असं वाटत आलं. हे वाटणं वैयक्तिकही असेल अनेकदा, काही रचना कानांना सुंदर वाटतात; पण त्या गाण्याची चाल म्हणून ठीक वाटत नाहीत. नाट्यप्रयोग पाहताना कधीकधी 'नेपथ्य छान आहे, पण दुसऱ्या नाटकासाठी' असं नाहीतरी वाटतंच. ह्या वरपांगी विषयांतरावरून पुन्हा मूळ पदी यायचं तर 'चाल हे केवळ एक वाहन नाही, तिनं स्वतःचं असं एक आवाहन असतं' हे सिद्ध होतं. तसंही 'गर्निका', 'ताजमहल', कुमारांचा तराणा (लला ला लला) ह्यांना शब्द नसतात, आविष्कार तर असतो. तो अनुभवता येतो, म्हणजे रूप असतं, आशय असतो का? रूप आशयमुक्त (लक्षात घ्या आशयविरहित नव्हे!) असू शकतं - पण रूपालाच आशयही असू शकतो! (पुनरावृत्ती सकारण होय.)

तर रेहेमानांच्या ह्या नज़रूल-गीतीच्या अवतारावर खूप टीका झाली. आता जे आहे ते नज़रूल-गीती नव्हेच, कारण गीतीमध्ये शब्द-चाल-संयोग अभिप्रेतच आहे. असं ह्या टीकेत अनुस्यूत आहे. टीकाकार तर म्हणू लागले की बंगालमध्ये ए.आर. रेहेमान ह्यांनी संगीतबद्ध सर्व गाण्यांवर बंदी घाला. फेसबुकच्या समाज-माध्यमावर ह्या नव्या गाण्यावर खूप प्रतिकूल प्रतिक्रिया उमटल्या, ज्यात अशी टोकाची टीका आणि

बहिष्काराची भाषाही होती.

ही अशी बहिष्काराची भाषा म्हणजे सरंजामशाहीतलं वाळीत टाकणंच नव्हे काय? हे लोकशाहीविरुद्ध नव्हे काय? ही विचार आणि अभिव्यक्ती स्वातंत्र्यावर गदा नव्हे काय? ही अधिसत्तेची दडपशाही नव्हे, हे तर जनतेमधलंच प्रति-सेन्सर होय! त्यात हा सूर आळवणारे उजवेसुद्धा नव्हते. त्यात डावे पुष्कळ आहेत, अगदी पार्टी-मेंबर देखील आहेत. म्हणजे हे प्रति-सेन्सर सामान्य लोकांचं आणि कलावंतांचं आहे. असे लोक की जे एरवी विचार व अभिव्यक्ती स्वातंत्र्याचा उद्घोष करतील. ह्यातले पुष्कळ लोक साम्यवादी आहेत. किंबहुना म्हणूनच 'नज़रूल गीती' त्यांना इतकी प्राणप्रिय आहे. हा माझा निष्कर्ष वैयक्तिक संभाषणांवर निरीक्षणावर आधारित आहे. कुठल्याही सर्वेक्षणावर नाही हे सांगितलं पाहिजे. (आणि काहींचा ह्या बहिष्कार मागणीला विरोध आहे हेही सांगितलं पाहिजे.)

ह्या मूळ गीतीची स्वश्राव्यता आक्रमक आणि लढाऊ आहे. मुख्य म्हणजे एखाद्या समरगीताप्रमाणे हे समूहगान आहे, इथे व्यक्तीला महत्त्व नाही. रेहेमान ह्यांनी बांधलेलं गाणं पुरुषी एकल आवाजात आहे, मध्येच स्त्रीच्या आवाजात तिहाईसदृश हळुवार ताना आहेत, एक मुरकीही आहे. गाण्याला एक लिल्ट आहे. बाऊल संगीताने सुरुवात आहे. बाऊल संगीत विरक्तिपर आहे, कलंदरपणावर भर देणारं आहे, काहीसं आपल्याच धुंदीत म्हटलेलं, वाजवलेलं गीत-संगीत आहे.

अमुक राग वा थाट बरोबर अमुक रस-भाव हे पारंपरिक समीकरण अशोक रानडेंसारख्या अनेक संगीतज्ज्ञांनी नाकारलं आहे. तरीही 'शब्दांना अनुरूप चाल' ही संकल्पना उरतेच, गंमत अशी की 'कत्ल मुझे कर डाला रामा'च्या चालीवर आधारलेलं 'सत्य वदे वचनाला नाथा' हे गाणं स्वीकरलं जातं आणि लोकप्रियही होतं. पण तिथे रसिकांना चालीचा फरकच नाही पडत. शब्दच महत्त्वाचे ठरतात. चाल महत्त्वाची ठरली तर वेगळेच परिणाम होतात.

रेहमान ह्यांच्या नज़रूल-गीतीच्या नव्या चालीवर टीका होऊ शकते, ती बरोबरही असू शकते. मात्र ह्यात जो टीकेपलीकडला बहिष्काराचा आवाज आहे तो लोकशाही विरोधी म्हणावा लागेल. म्हणजे काही साम्यवाद्यांचा विचार व अभिव्यक्ती स्वातंत्र्याला विरोध आहे काय?

एक स्पष्टीकरण मलादेखील ही नवी चाल खटकली आहे आणि तरीही ह्या गाण्यांवर अथवा रेहेमानांवर बंदी आणणं मला अत्यंत गैर वाटतं! ते लोकशाहीविरोधी आहे.

इथे चित्रपट-गीताचं उदाहरण घेतलं असलं, तरी त्यातलं तथ्य लोकशाहीवादी रंगभूमीला, किंबहुना सर्वच कलांना लागू पडेल.

सरतेशेवटी

लोकशाहीवादी रंगभूमी ही मुक्त पण जबाबदार अशी नाट्यवृत्ती होय. तिचा गाभा सर्वच कलांबाबत खरा आहे. ह्या संकल्पनेत काहीही नवीन नाही, पण जे जोपासायचं त्याचा इथे पुनरुच्चार आहे. कलेमध्ये विचार आणि अभिव्यक्ती स्वातंत्र्य मिरवता आलं पाहिजे खरं, पण म्हणून अविचारी अभिव्यक्तीला मुक्तद्वार मिळण्याचं कारण नाही. मुख्य म्हणजे जे विचार आणि अभिव्यक्ती स्वातंत्र्य स्वतःला हवं, तो इतरांचाही हक्क आहे हे ध्यानात ठेवावं. स्वातंत्र्य जपायचं ते स्वतःचंच नाही, सर्वांचंच. इथे असहिष्णुतेला थारा नाही, किंबहुना मला ज्याचं पूर्णपणे पटत नाही, त्यालाही हे स्वातंत्र्य आहे हे लक्षात घेऊनच वागलं पाहिजे. प्रयोगशीलतेत तर्क आणि स्वातंत्र्यात जबाबदारी वाहून जाता कामा नये. हक्काला अधिष्ठान हवं, अंमलबजावणीला दिशा हवी आणि कलावंताला जगाची, मनाची आणि कलेची चाड हवी.

• • •

टीपा

१) नज़रूल-गीती रवींद्र-संगीतासारखंच लोकप्रिय आहे. दोन्हीकडे खुद्द कवीच संगीतकार आहेत. रवींद्रनाथांनी आपल्या सगळ्या गीत-संगीताचं पेटंट काढल होतं; नज़रूलजींनी नाही. रवींद्रनाथांचं पेटंट खरं तर १९९१ सालीच संपलं, पण ज्यांच्याकडे हे हक्क होते त्या विश्वभारती विद्यापीठाने ते खटपट करून वाढवून घेतले. आता त्या शब्दांना, कवितेला कोणीही नवी चाल लावू शकतो - पण कुणी लावत नाहीत. रवींद्र-संगीत आता म्युझियममय झालं आहे. लोकशाही हक्क आहे खरा. पण तो कुणी बजावत नाही.

२) एका वेगळ्याच विषयाचं केवळ सूत्रच ह्या लेखात

अनुक्रमणिका

आलं आहे. त्या त्या काळाचा म्हणून कला, साहित्यातला एखादा टप्पा महत्त्वाचा ठरतो. 'वाद' कालसापेक्ष असतात. मात्र ह्या वादांमध्ये काही भाग चिरंतन असेल. नसला तरी खूप टिकाऊ असतो. अभिजाताचं आकलन कालानुसार बदलत राहतं, कित्येक लोककथा थोड्याथोड्या बदलत शतकानुशतकं जिवंत राहतात. एकदा मानवाला रूपाशयाची पद्धती होण्याइतपत एक अनुभव भिडला तर तो समूळ नष्ट होत नाही. रोमँटिसिजम, अबसर्डिजम काय किंवा वृत्त, छंद काय, वेगवेगळ्या संदर्भांमध्ये पालटून अवतरतात. एका वादाच्या पाईकाने दुसरा वाद पत्करू नये, पण त्याचा दृष्टिकोन ध्यानात घ्यावा. ह्या मुद्याचं सविस्तर विवेचन करावं लागेल; पण इतर देशकालामधील कला-प्रवृत्तीचा गांभीर्यपूर्वक विचार हेही लोकशाहीवादी कला-व्यवहाराचं महत्त्वाचं लक्षण आहे, हे मात्र खरं.

(आभार : ऑर्को मुखर्जी, शांतनु मोइत्रा, सुदेष्णा बॅनर्जी)

• • •

भ्रमणभाष : ९७६९०४१०५०

विदर्भ साहित्य संघाचे वाङ्मयीन नियतकालिक 'युगवाणी'बद्दल वार्षिक निवेदन

विदर्भ साहित्य संघाच्या 'युगवाणी' या नियतकालिकाची मालकी व इतर बाबी यांच्यासंबंधी वृत्तपत्रे आणि पुस्तक नोंदणी अधिनियम, कलम डी १९(बी) आणि वृत्तपत्रे नोंदणी (केंद्रीय) नियमावली १९५६, नियम, ८, नमुना ४, यांना अनुसरून केलेले निवेदन.

०१. **प्रकाशनस्थळ** : नागपूर, महाराष्ट्र

०२. **प्रकाशनाची कालनियतता** :
त्रैमासिक (जाफेमा, एमेजू, जुऑस, ऑनोडि)

०३. **प्रकाशकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता** :
विलास गंगाधर मानेकर, भारतीय, सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ, सांस्कृतिक संकुल,
झाशी राणी चौक, नागपूर - ४४० ०१२.

०४. **मुद्रकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता** :
माधव प्रकाश लोखंडे, भारतीय, मलय ग्राफिक्स, प्रतापनगर, नागपूर - ४४० ०२२.

०५. **मुद्रणस्थळ** : मलय ग्राफिक्स, पहिला माळा, विघ्नहर्ता अपार्टमेंट, प्रतापनगर, नागपूर - ४४० ०२२.

०६. **संपादकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता** :
प्रफुल्ल दत्तात्रय शिलेदार, भारतीय, ६अ, दामोदर कॉलनी, सुरेंद्रनगर, नागपूर - ४४० ०१५.

मी विलास गंगाधर मानेकर, असे प्रतिज्ञापूर्वक सांगतो की, वर दिलेला तपशील माझ्या माहिती व समजुतीप्रमाणे खरा आहे.

विलास गंगाधर मानेकर
सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर (प्रकाशक)

अनुक्रमणिका

भाषा, सादरीकरण आणि नाटक : परिवर्तनाचा प्रवास

आशुतोष पोतदार

नाटक म्हटले की जे दिसते ते रंगमंचावर प्रकाशमान झालेली एखादी मानवी कृती किंवा एखादे दृक्‌श्राव्य रूप समोर येते. नाटकाचे पुस्तकी रूपही असू शकते. नाटक म्हणजे दिसणारे असे ते - सादर केलेले किंवा सादर होण्याची क्षमता असलेले. नाटक म्हणजे नक्की काय हे सांगणे क्षणभरासाठी का होईना आव्हानात्मक असते. आज जे नाटक वाचतो किंवा पाहतो ते दीर्घ काळाचा प्रवास करत आलेले आहे. सादर होणारे तसेच कागदावर मांडलेले अशा दोन्ही रूपांत नाटकाकडे पाहिले जाते. नाटकाचा वाचक किंवा अभ्यासक लिखित आणि सादर होणाऱ्या अभिव्यक्तीपैकी एकाबद्दल बोलू शकतो किंवा दोहोंना समोर ठेवून आपले चिंतन मांडू शकतो एवढी लवचीकता नाट्यरूपाच्या अभिव्यक्तीत असते. साहित्यिक अभिव्यक्ती म्हणून नाटकातील शब्दांकडे पाहून काहीएक मत बनविले जाते तेव्हा रंगभूमीवरल्या सादरीकरण-व्यवस्थेपासून शब्दांना दूर काढू शकत नाही. जिवंत माणसांसाठी सादर केलेली, वेळोवेळी गर्दीवर स्वार होणारी किंवा अगदी घरातल्या छोट्या जागेत संवाद साधणारी आणि वैश्विक आवाहकता असलेली कला म्हणून नाटक आणि नाटकी रूप आपल्या समोर येते. मनुष्यमात्राच्या जन्मापासूनच सादरणीय नाटकाची अभिव्यक्ती छोटे-मोठे गट, समुदाय, समाज आणि राष्ट्राच्या जडणघडण प्रक्रियांचा भाग बनून राहिलेली आपल्याला दिसते. नाटकात एखाद्या व्यक्तीपासून ते विशाल जनसमुदायाला सामोरे जाण्याची क्षमता असते असे आपल्याला मानवी संस्कृतीच्या आणि नाटकाच्या इतिहासाकडे पाहता लक्षात येऊ शकते. अनोळखी प्रदेशात घडलेले नाटक पाहिलेले नसेल, त्याबद्दल फक्त ऐकलेले असते तरी ते नाटक मनात रेंगाळत असते. एवढेच नव्हे तर ते नाटक एखाद्याला स्वतःच्या आयुष्याबद्दलही वाटू शकते. सत्तेचे गौरवीकरण करण्यापासून मानवी बुद्धिमत्तेचा विकास मांडणारे नाटक संस्कृतीचा आरसा ठरू शकते. माध्यम म्हणून नाटक वेगवेगळ्या काळातल्या समाजाला मोहित करत आले आहे. 'पडदा उघडण्या'च्या रंगसूचनेपासून ते 'पडदा पडण्या'पर्यंतचे नाटक दिसण्या/न-दिसण्यापुरतं मर्यादित राहिलेले नाही. जेवणाच्या आणि विश्रांतीच्या मधल्या वेळात दोन-तीन तासांची करमणूक करून घ्यायला जाणाऱ्या समाजाचे जसे नाटक असते तसेच ते करमणुकीच्या पलीकडे सहजी न दिसणाऱ्या जागा उजळून टाकणारे विचार-नाट्य असते आणि कल्पनांचा आविष्कार असतो. कथन करणाऱ्या निवेदकापासून आणि पुस्तकातील शब्दांपासून ते रंगस्थळावरील दिसण्यापलीकडेही एक नाटक असते - घडत असते. समाज प्रगल्भ होत जातो तसे नाटकातून नाटकाबाहेरचेही नाटक दिसायला लागते. नानाविध कारणांनी विविध अभिव्यक्ती प्रकारांतील एक असे हे मंत्रमुग्ध करणारे नाटकाचे रूप असते. मानवी भाषा-प्रवासात सादरीकरणाची रूपे बदलत गेली तसे नाटकाचे सद्यकालीन स्वरूप कसे घडत गेले हे पाहण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत लेखातून केला आहे.

मानवी भाषा, भाषिक रूपांतील बदल आणि लिखाणाचा शोध याचा माणसाच्या जडणघडणीवर आणि जाणिवांवर मोठा प्रभाव पडला आहे. बोलण्यातून आणि लिखाणातून होणारे संप्रेषण, संभाषण, संवाद यातून माणसाने स्वतःशी, इतरांशी आणि सृष्टीशी वेगवेगळ्या तऱ्हेने जोडून घेतले आहे. विशाल सृष्टीत स्वतःचे अस्तित्व शाबूत ठेवताना माणसाने भाषेचा वापर बुद्धिमतेने आणि खुबीने करून घेतला. माणूस आणि

निसर्गाच्या नातेसंबंधात जसे बदल होत गेले तसे माणसाने समाजाने वैविध्यपूर्ण भाषिक रूपे हाताळली. भाषांची निर्मिती, लिखित भाषेचा जन्म आणि छपाई तंत्रांचा शोध याबरोबर विकास पावत गेलेल्या आणि समृद्ध होत गेलेल्या जगभरातील साहित्य आणि सादरीकरणाच्या परंपरांचा उगम आणि विकास यांचा अभ्यास वेगवेगळ्या पद्धतीने केला जातो. जवळजवळ तीन दशलक्ष वर्षांपूर्वी भाषेच्या अभिव्यक्तीबरोबर साधनांचा विकास होऊ लागला तसे मानवी समूहजीवन आणि नातेसंबंध आकार घेऊ लागले. लिखित भाषांच्या शोधाबरोबर लिहिता वाचता येणाऱ्या मानवी समाजावर अधिक लक्ष केंद्रित झाल्याने मानवी इतिहासाची आणि सादरीकरणासारख्या अभिव्यक्तींबद्दलची मांडणी लिखित आणि वाचिक परंपरेला समोर ठेवूनच केली जाऊ लागली. मग जे लिहिले आणि वाचले गेले नव्हते असे मौखिक व्यवहार आणि बोली परंपरेतील सर्जन आणि ज्ञान बाजूला पडत गेले. आदिम काळातील सादरीकरणे आणि नंतरचे नाटक याबद्दलचा इतिहास लिखित साधनांना किंवा उत्खननात सापडलेल्या स्थळांना समोर ठेवून आणि दस्तऐवजांच्या अभ्यासावर बेतलेला राहिला. इतिहास-लेखनासाठी 'पुरावे' महत्त्वाचे मानले गेले. 'दाखवता' येतील किंवा मांडता येतील अशा दृश्य आणि लिखित पुराव्यांना ग्राह्य मानून केलेल्या इतिहासलेखनात 'आताच' झालेले, उत्स्फूर्त आणि मौखिकतेचा आधार असलेली सादरीकरणे आणि त्यातील वैशिष्ट्ये दखलअंदाज केली गेली. प्रभाकर मांडे लिहितात, ''आजही मुद्रित शब्दसंहिता आपल्या वाङ्मय अभ्यासाची प्रमुख साधनसामग्री आहे. ती प्राधान्याने डोळ्यांनी वाचायची आणि मनाने अर्थ लावून आस्वाद घेण्याची बाब आहे. मुद्रणाआधी मराठी वाङ्मय परंपरा मौखिक स्वरूपात आणि सादर होणारी वाङ्मय कला होती हे आपण विसरून चाललो आहोत.''[३] मौखिकतेतून आविष्कृत होणाऱ्या नाटक आणि आविष्कृत सादरीकरण परंपरांचा अभ्यास करण्यासाठी कोणती इतिहासलेखन पद्धती याबद्दलचा मुद्दा अभ्यासकांनी उपस्थित केलेल्या प्रश्नांत आहे. ललातीय, थेट सामोरी जात सादरकर्ता आणि प्रेक्षक/श्रोता यातील सीमा लांघत लोकविशिष्ट मुक्तावकाश निर्माण करणाऱ्या वैविध्यपूर्ण कथन आणि सादरीकरणाच्या विश्लेषणासाठी लेखन आणि वाचन पद्धतीचा विकास कशी मर्यादा ठरू शकतो, हा मुद्दा ठळक बनतो.

• • •

या पार्श्वभूमीवर, कोणत्याही काळातील नाटकाचा प्रवास समजून घेताना आणि त्याचा अभ्यास करताना लिखित/वाचन संस्कृती पूर्व मौखिक, विधिपरंपरांचा अभ्यास करणे महत्त्वाचे ठरते. मौखिक आणि विधिपरंपरांचा अभ्यास प्रभाव तपासण्यापुरता किंवा आधुनिकतेचे पैलू अभ्यासण्यासाठी म्हणून मौखिकता किंवा पारंपरिकतेचा तपास घेण्यापुरताच तो अभ्यास न राहता आपसातील संबंध तपासत बदलत्या काळातील सादरीकरणे आणि नाटके कशी विकसित होत गेली याचा विचार करणे महत्त्वाचे ठरते. इथे एक बाब नमूद करणे महत्त्वाचे आहे की परंपरा निव्वळ एकानंतर दुसरी अशा तऱ्हेने विकसित होत नसतात. परंपरांचा ऐतिहासिक तसेच समकालीन परिप्रेक्ष्यातून विचार करत असताना दोन किंवा अनेक परंपरा एकाच वेळी विकसित होत असतात तसेच त्या एकमेकांतून कशा उलगडत गेल्या याचाही विचार होणे क्रमप्राप्त ठरते. त्यामुळे, परंपरा जरी दुर्मिळ आणि नामशेष होत असल्या तरी त्याचा प्रभाव – त्याचे नाते विकसित परंपरांशी असते हेही अभ्यासकाला पाहावे लागते.

आपल्याला ज्ञात असणाऱ्या भाषा उदयास येण्यापूर्वी मानवी समाजातील जाणिवा काय होत्या किंवा काय असू शकतील याबद्दलचे चिंतन मानववंशशास्त्रात केले जात असते. चिंतनात तत्कालीन समाजाचे पर्सेप्शन काय होते, त्यांचे राहणे-जगणे आणि त्या समाजात कोणत्या प्रकारचे अनुकरण केंद्रस्थानी होते याबद्दलच्या चर्चा वेळोवेळी होत असतात. संप्रेषण आणि संभाषणासाठी भाषा निर्माण आणि उत्क्रांत होत असताना अनुकरणाची कृती महत्त्वाची ठरली आहे. आवाक्याबाहेर असणाऱ्या निसर्गाला समजून घेणे, त्याच्याशी संवाद साधणे आणि सामूहिक अस्तित्व टिकविणे या प्रयत्नात निसर्गाच्या विविध आविष्काराचे अनुकरण करत त्याला आपल्या भाषेत मांडण्याचा माणसाचा प्रयत्न राहिला आहे. अचंबित आणि अवाक्

करणाऱ्या अद्भुत रूपांबरोबर खेळ करण्यातही मनुष्याला आणि सामूहिक भाषिक सर्जनशीलता सापडली असणार. नाना तऱ्हेच्या गोष्टी सांगण्याच्या - लिहिण्याच्या - मांडण्याच्या तऱ्हांचा जन्म आदिम काळातील मानवी प्रयत्नात असणार. सामूहिकतेतून जन्म घेतलेल्या अभिव्यक्तीतून मानवी विचार कल्पना-विश्व भाषा आणि सादरीकरण मांडण्याची क्षमता वेगवेगळ्या सामाजिक संघटनात कशी आली हा वेगळ्या अभ्यासाचा विषय आहे. प्रस्तुत निबंधापुरते बोलायचे तर समूह आणि सामाजिक संघटना आकारास येत गेल्या तसे मानवी कल्पना-विश्व आणि सादरीकरणांद्वारे संभाषण करण्याची आणि संवाद साधण्याची कलाही विकसित पावत गेली असे आपल्याला दिसून येते. अंदाजे तीन हजार इसवी सनापूर्वीच्या मेसोपेटीयामधील सुमेरियनांत आणि सहाशे वर्षांपूर्वीच्या दक्षिण मेक्सिकोमधल्या नेटीव अमेरिकनांमध्ये वाचन आणि त्यासोबत आलेल्या लेखनप्रक्रियेचा विकास सुरू झाला तसे मानवी जाणिवा आणि सामाजिक संघटनांमध्ये क्रांतिकारी बदल घडून आले. मरियन वूल्फ मानतात की जेनेटिकली माणूस प्राणी 'वाचनासाठी जन्माला आला नव्हता.' त्यांच्या मते, ''वाचनाच्या आणि लिखाणाच्या कृतीतून मानवी मेंदूच्या रचनेची पुनर्मांडणी झाली आणि त्यातून पुढे माणसाच्या विचार करण्याच्या मार्गांचा विस्तार झाला; पण लिखाण आणि वाचनातून मानवी जमातीची बौद्धिक आणि सांस्कृतिक उत्क्रांती प्रक्रिया बदलली. या उत्क्रांतीतून काही समाजात अत्यंत चिंतनशील असे काव्य, नाट्य आणि चिकित्सक अशी लिखाण/वाचन/सादरीकरणाचा अंतर्भाव असणारी अभिव्यक्तीची रूपे आकाराला आली.''[२]

आदिम काळातील पूर्वज भवतालातील अनुभव पंचेंद्रियांद्वारे थेट ग्रहण करत जगले. त्या काळी, माणसाचे अनुभवविश्व आणि नेहमीचे जगणे गतकाळाच्या नोंदी ठेवण्याइतके जुने झालेले नव्हते. त्या मुळे 'इथे आणि आता' घडणारे जे-जे काही होते ते-ते त्यांच्या आयुष्यातील घडामोडी आणि विचारविश्वावर प्रभाव टाकत राहिले. आदिम काळातला माणूस उत्स्फूर्ततेने जगला. अक्राळविक्राळ तसेच भावणाऱ्या निसर्गाकडून तो शिकला. स्व-संवेदना आणि आकलनातून नैसर्गिक आपत्ती किंवा आवाक्याबाहेरच्या हिंस्र कृती समजून घेण्यातून नवनवीन रूपे जन्माला आली. सामुदायिकता, शारीर-केंद्रित कृती, आवाज-संगीत, हालचाली-नृत्ये आणि वेगवेगळे विधी यातून त्याची संवेदनशीलता, जाणिवा आणि ज्ञानप्रक्रिया अधिक धारदार होत गेली असणार. त्यातून, माणसामाणसांमधील तसेच निसर्गाबरोबरचे त्यांचे त्यांचे नाते अधिक सक्षम आणि सजग होत गेले. आदिम काळातील या व्यवहारातून माणसाने स्वतःला आणि भवतालाला समजून घेण्याच्या प्रक्रिया आणि व्यवस्था निर्माण केल्या. एखाद्या कृतीविषयी 'विचार' करत न बसता, घटना आणि प्रसंगांशी थेट भिडत तत्काळ जोडून घेण्यावर माणसाने भर दिलेला दिसून येतो. संगीत, नृत्य आणि विधींद्वारे एकत्र आवाज काढणे, समूहाने पुढे सरकणे महत्त्वाचे ठरले. यातून एकमेकांबद्दलच्या सहसंवेदन जाणिवा जागृत झाल्या आणि सामाजिक नातेसंबंध विकसित होत गेले. डब्लू.एच. मॅकनेल लिहितात, ''पुरातन काळातील साधनांनी शिकार करत व्यक्ती आणि समुदायाने एकत्रितरीत्या पुढे सरकणे, एकट्या-दुकट्याने तत्परतेने, सावकाश तसेच स्थिरस्थावर होत पुढे सरकणे आणि सरकताना एकमेकांशी अ-शारीर, अ-भाषिक संवादाद्वारे जोडून घेणे महत्त्वाचे मानले. अशा प्रक्रिया आणि व्यवस्था, ज्यांच्या संवेदना अधिक जागरूक होत्या आणि जे भवतालाशी आपले नाते सक्षम ठेवू शकले त्यांच्यासाठी अगदी कठोर परिस्थितीतसुद्धा पाय रोवून टिकून राहणे अधिक सहज झाले. उत्क्रांती विकास जसजसा प्रगल्भ होत गेला तसतशा या प्रक्रिया आणि व्यवस्थाही अधिकाधिक गुंतागुंतीच्या होत गेल्या.''[३]

• • •

मर्लिन विल्फ्रेड डोनल्ड हे अभ्यासक मानवी उत्क्रांतीच्या चार अवस्था सांगतात : एपिसोडिक, मायमेटिक, मिथिक आणि थिअरेटिक.' त्यांच्या मते मानवाच्या उत्क्रांतीचा अगदी सुरुवातीचा टप्पा एपिसोडिक अवस्थेचा होता. घटना आणि प्रसंगांची रेलचेल असणाऱ्या या टप्प्यावर एखादी व्यक्ती 'आता आणि इथे'च्या क्षणात राहू शकत असे. 'आता आणि इथे'च्या क्षणी कोणताही भूतकाळ/गतकाळ नसतो

अनुक्रमणिका

किंवा त्याचे भविष्यही नाही. आज या टप्प्याची कल्पना करणेही अवघड वाटू शकते. मोठा गतकाळ नसणाऱ्या काळात ज्यामध्ये 'स्मरण' मध्यवर्ती असते अशा (नाट्यात्म) सादरीकरणाची अभिव्यक्ती कशी असेल हे कल्पिणे अजूनही अवघड. मग, पुढे काळ पुढे जाऊन लागला, अनुभव गाठीशी आले तसे आदिम काळातील लोक नेहमीच्या जगण्यात अनुकरण करू लागले. निसर्गातील विविध कृती आणि घटनांची अनुकरण-नक्कल करण्यातून आपले कार्यक्षेत्र विस्तारणे, निसर्गक्रमाबद्दल नवनवीन बाबी शिकणे पुढील - मायमेटिक टप्प्यावरची गरज बनली. अनुकरण करण्यातून स्वतःची ओळख टिकविणे महत्त्वाचे मानले गेले. नक्कल करण्यातला अनुभवही खेळकर आणि आनंददायी बनत गेला असणार तसा तत्कालीन जमातींना एक प्रकारचा आत्मविश्वास आला असणार. नक्कलेसाठी आणि एकूणच संवादासाठी शारीरिक हालचाली आणि चेहऱ्यावरचे हावभाव महत्त्वाचे घटक बनले. पुढे काळाच्या मिथिक टप्प्यावर सांस्कृतिक अभिव्यक्ती आली. अनुकरणाच्या पलीकडे जाऊन माणूस निसर्गाचे, माणसाचे, प्राण्यांचे वर्णन करू लागला. प्रतीके मांडू लागला. दगड आणि लाकूड वापरत आपल्या भावना आणि विचार प्रक्षेपित करू लागला. गुहेतील भिंतीवर रंगवू आणि रेखाटू लागला. फिशर हे विचारवंत म्हणतात की या टप्प्यावर स्पष्टोच्चारित भाषेला प्रतीकात्मक मांडणीचेही रूप आले आणि माणूस निव्वळ 'बोलणारे वानर' न राहता 'सांकेतिक भाषा बोलणारे वानर' बनले.[५] या काळात माणसाला समुद्र-पर्वत रांगा ओलांडण्यासाठी, गाव वसविण्यासाठी आणि पुढे जाऊन तंत्रज्ञान, शिकार, संगीत, नृत्य, विधी आणि कथनसंबंधी संप्रेषण आणि नियोजन करण्यासाठी भाषा उपयुक्त ठरली. डोनल्ड यांच्या मते भाषेच्या उत्क्रांतीतून माणूस अनुकरणाच्या टप्प्यातून मिथिक टप्प्यावर पोहचला. या टप्प्यावर स्वतःबद्दल आणि समुदायाबद्दल गोष्टी सांगण्यातून आपले या विश्वातील स्थान समजून घेण्याची आणि ते मांडण्याची पूर्णतः नवी रीत माणसाला अवगत झाली.

आपण लायब्ररीज - वाचनालये नसल्याच्या काळाबद्दल विचार करतो तेव्हा मूलतः मौखिक असणाऱ्या या काळात माणूस भवतालाच्या थेट आकलनातून, गरजेनुसार कृती करत, 'करून बघत', ज्ञाननिर्मिती करत होता असे आपल्या लक्षात येईल. सृष्टीबद्दलचे त्याचे आकलन थेट सहभागातून आणि कृतीतून आले होते. माहिती आणि ज्ञान साठवण्यासाठी मौखिक कथने आणि मिथके होती. गोष्टी किंवा विधी कसे पार पाडायचे याबद्दलची गीते आणि दीर्घ महाकाव्यात्मक कथनेही निर्माण होत गेली. निर्मितीच्या संपूर्ण प्रक्रियेत आणि व्यवस्थेत बोलणं-ऐकणं मध्यवर्ती होते आणि त्यातून, 'शिकणं' घडत होतं. टेडलॉक लिहितात : ''इथे गोष्टी सांगणारा जे ऐकलेय त्यावरून बोलतो आणि गोष्टी सांगतो. इथे बोलणाऱ्या कवीने आपली भाषा एखाद्या शिक्षकाकडून शिकली, भाषेचा अर्थ दुसऱ्याकडून समजून घेतला, संविधानक तिसऱ्याकडून ऐकलं आणि व्यक्तिरेखाचित्रण आणखी कुणाकडून असं केलं नाही. नेहमीच तो स्वतः गोष्टी ऐकत राहिला आणि गोष्टी सांगणाऱ्याबरोबर काम करत तो स्वतःच्या गोष्टी सांगत राहिला.''[६] *गिलगमेष, महाभारत* किंवा *इलियड* आणि *ओडिसी* सारखी महाकाव्ये या मौखिक परंपरेतून साकारली.

नाटकाच्या आदिम परंपरांबद्दल विचार करताना तसेच त्याबद्दल काही आडाखे बांधताना मौखिकता, अभिव्यक्ती आणि भवतालाशी असलेले नाते अधोरेखित होते. अभिव्यक्तीचे रूप आणि सृष्टी यामधले अन्योन्य संबंध सादरीकरण परंपरांचा गाभा होते. फिनलंड, स्वीडन आणि नॉर्वेमधील रेनडियरचे पालन करणाऱ्या सामी जमातीच्या देशीय परंपरेत असे 'ऐकणे' कसे महत्त्वाचे आहे आणि त्यातून सृष्टीशी असलेले त्यांचे नाते कसे होते हे सामी कथांमधून आपल्याला समजते. त्यातील एक कथा म्हणजे पृथ्वीच्या हृदयाचे ठोके ऐकण्याची. विश्वाचा निर्माता दोन वर्षांच्या रेनडियरचे हृदय काढतो आणि पृथ्वीच्या मध्यभागी ऐकण्यासाठी ठेवतो जेणेकरून तमाम मानवजात ते ठोके ऐकतील. संकट ओढवेल तेव्हा लोकांनी जमिनीला कान लावून ठोके ऐकायचे. ठोके ऐकू आले तर सारं नीट चाललंय असं समजायचं. नाही ऐकू आले तर तो त्यांना धोक्याचा इशारा. ठोके ऐकण्याच्या या गोष्टीतून माणसाचं निसर्गाशी असलेलं खोलवरचं नातं आपल्याला समजून येतं. ऐकण्याच्या जागेवर सादरीकरणाचे अवकाश तयार होतात. इथे ऐकण्याची

चिकित्सा होत नाही. आवाजातील नाद, स्वर, चढउतार, कंपने, निनाद, आकार याद्वारे सादरीकरणातील सांगीतिक आशय मनात साठवून ठेवला जातो. सादरीकरणाच्या अर्थनिर्णयनापेक्षा पेर्सेप्शन महत्त्वाचे ठरते. *'संत, लोक आणि अभिजन'* या पुस्तकात रा.चिं. ढेरे लिहितात, ''विशिष्ट अनुष्ठानांचा अत्यावश्यक भाग म्हणूनच माझ्या खेड्यात वाङ्मयाची नाना रूपे वापरली जात होती. तिथे कर्मठ गुरुचरित्राच्या अथवा अद्भुत नवनाथभक्तिसाराच्या पारायणाप्रमाणेच ज्ञानेश्वरीसारख्या रसमय, विचारगर्भ नि उदात्त कृतीचेही पारायणच चालत असे, मनन नव्हे. पारायणासाठी स्वीकारलेल्या ग्रंथाला अनुष्ठानपरायण व्यक्तीच्या दृष्टीने मंत्रप्रतिष्ठा असते. अन् मंत्र म्हटला की त्याचे आनुष्ठानिक पठण करणाऱ्या व्यक्तीला त्याच्या अर्थाशी कर्तव्य नसते; केवळ उच्चारणाशी कर्तव्य असते. स्तोत्रांच्या उपयोजनाचीही हीच अवस्था मी अनुभविली आहे. नाना प्रकारच्या आरत्यांचा, स्तोत्रांचा नि अष्टकांचा वापर पारंपरिक समाज केवळ आनुष्ठानिक उद्दिष्टांनीच करतो; कोणते तरी पूजाविधान आचरण्यासाठीच करतो. स्तोत्रांचा असा वापर निष्ठेने केला, म्हणजे व्यक्तीचे, कुटुंबाचे, गावाचे जीवन सुरक्षित होते, त्याला एक प्रकारचे कवच लाभते, या श्रद्धेने स्तोत्रवाङ्मय उपयोजिले जाते.''[७]

• • •

प्रस्तुत निबंधासाठी वापरलेली सादरीकरण ही संकल्पना म्हणजे एखादी घटना किंवा प्रसंग दर्शविणारा मौखिक 'प्रयोग'. यामध्ये सादरकर्ते आणि श्रोते/प्रेक्षक यांच्यामधला भेद स्पष्ट नसतो. दोहोंच्या भूमिकांमध्ये अदलाबदल होत असते. एक प्रकारचा उत्स्फूर्त खेळ असणारे सादरीकरण सर्वांसाठी खुले असते. कोणताही संस्थात्मक पाठिंबा नसलेल्या सादरीकणात, सादरकर्ते आणि श्रोते/प्रेक्षक रूढार्थाने 'कला' साकार करण्यासाठी जमा झालेले नसतात. संहिताविहीन सादरीकरणामागे विशिष्ट उद्देश असला तरी तिथे कोणी काही सिद्ध करण्यासाठी आलेले नसते. यामध्ये पूर्वनियोजित, सराव करून उभी केलेली दृक्-श्राव्य कृती नसते. काळाच्या ओघात बदल घडत गेले तसे श्राव्य वा दृश्य सादरीकरणे उत्स्फूर्ततेचा आविष्कार न राहता त्यांना विचार आणि चिंतनाची जोड मिळत गेली. उत्स्फूर्तता कायम ठेवून विशिष्ट ध्येयाने केलेली सादरीकरणाची मांडणी मानवी जीवनातील मोक्ष आणि फलश्रुतीशी जोडली जाऊ लागली. अशा मांडणीविषयीचे सविस्तर विवेचन रा. चिं. ढेरे यांनी *'संत, अभिजन आणि बहुजन'* या ग्रंथातील दुसऱ्या प्रकरणात केले आहे. त्याबद्दल इथे चर्चा करणे महत्त्वाचे आहे; कारण अशा सादरीकरणात नाट्यात्मकतेचे घटक दिसू शकतात. अर्थात, ढेरेंची उपरोल्लिखित पुस्तकातील मांडणी सादरीकरण आणि नाट्यात्मकता केंद्रस्थानी ठेवून केलेली नाही. 'संत, अभिजन आणि बहुजन' या पुस्तकात श्रवण केल्याने मिळणारा मोक्ष आणि आणि लाभणारी फलश्रुतीबद्दलची चर्चा संत ज्ञानेश्वर, संत रामदास आदी संतांच्या अभंगांतील दाखले देऊन ढेरे स्पष्ट करतात. ते लिहितात, ''मराठी भक्त परंपरेचे आदिगुरू श्री ज्ञानदेव यांनी ज्ञानदेवीच्या पानोपानी श्रवणमहिमा गायला आहे. आपले गीताभाष्य श्रोत्यांनी जीवाचा कान करून ऐकावे. त्यांनी गीतेचे अनन्य उपासक बनावे, म्हणजे त्यांना आइता मोक्ष लाभेल, असे त्यांचे आश्वासन आहे.'' ढेरे पुढे लिहितात, ''...जो अर्थ गृहीत धरून आपण 'फलश्रुती' या शब्दाचा वापर करतो, तो अर्थ 'श्रवण केलियाचें फळ' असा आहे. थोडक्यात सांगावयाचे झाले, तर असे म्हणता येईल की, आपण जेव्हा एखाद्या ग्रंथाच्या 'फलश्रुती'विषयी बोलतो, तेव्हा आपल्याला 'श्रवणफल' हाच अर्थ अभिप्रेत असतो.''[८] पुढे जाऊन, 'पारायण' संज्ञा स्पष्ट करून ढेरे सांगतात, ''श्रवणफलामागच्या या विशेष धारणेचा शोध घेतल्यानंतर पारंपरिकांच्या ग्रंथपठणाची आणि ग्रंथश्रवणाची बैठक आपल्याला आकळू शकेल. या विशिष्ट भूमिकेने ग्रंथपठण करण्याच्या विधीला पारंपरिकांनी 'पारायण' (going across, reading through) अशी संज्ञा वापरली आहे, ती यथार्थ आहे, हे आता सहज आपल्या ध्यानी येऊ शकेल. ग्रंथात वर्णिलेल्या दिव्यकथांतल्या घटना अथवा दिव्य व्यक्तींचे भाव-विचार हे ग्रंथांच्या केवळ पठणाने (by mere recitation) पुनःप्रत्यक्षीकृत होतात. अशी ग्रंथपाठकाची अथवा ग्रंथाच्या श्रोत्याची श्रद्धा असल्यामुळे तो केवळ 'गुरुचरित्र' आणि 'नवनाथभक्तिसार' यांसारखे सिद्धचरित्रपर ग्रंथच नव्हेत,

तर ज्ञानदेवी आणि नाथभागवत यांसारखे विचारगर्भ ग्रंथही (कारण त्यांतील विचार हे देवकथित आहेत, असा त्याचा विश्वास असतो) पारायणाचाच विषय बनवीत असतो जेव्हा 'श्रवणद्वारे शोध' घेण्याची आणि ग्रंथविषयाचे मनन करण्याची आवश्यकता आहे, तिथेही जेव्हा 'श्रवण केलियाचें फळ । क्रिया पालटे तत्काळ' अशी फलश्रुती आढळते किंवा 'श्रवणी लागतओ समाधी आणी' असे श्रोत्यांना आश्वासन दिलेले आढळते, तेव्हा संत ग्रंथकारही फलश्रुतिविषयक आदिम धारणांचा आदर करताहेत, असेच मानावे लागते.''[९]

क्रिया तत्काळ पालटवण्याचे सामर्थ्य श्रवणात असेल तर ऐकण्याबरोबर श्रवणाद्वारे विचारपूर्वक अर्थाचा शोध घेण्याची आणि ग्रंथविषयाचे मनन करण्याला प्रवृत्त करणाऱ्या पारायणामध्येही तेवढीच ताकद असणार. 'श्रवणी लागतओ समाधी आणी' असे श्रोत्यांना आश्वासन दिले असताना पारायणाचा प्रवास फक्त 'ऐकण्या'पलीकडे जात त्याचे सखोल अर्थनिर्णयन करण्यासाठी आवश्यक त्या संवादी शक्यताही पारायणाच्या दृक्/श्राव्य रूपात अजमावल्या जाऊ लागल्या असे आपल्या लक्षात येते. पुढे जाऊन, मौखिक कथनं फक्त कथन न करता वाचलीही जाऊ लागण्याचा मूलभूत बदलाव आला. वाचनातूनही त्यांचे अर्थ लावले जाऊ लागले. मर्लिन डोनल्ड सांगतात तो संस्कृतीतील चौथा – थिअरेटिक टप्पा इथे येतो. डॉनल्डनी सांगितलेले चार टप्पे म्हणजे कप्पेबंद वर्गवारी नाही. एपिसोडिक अवस्थेतील समाजात मिथिक किंवा थिअरेटिक आशयाचीही निर्मिती होऊ शकते. वाचनातून माणसाला विचार करायला – चिंतन करायला अवकाश प्राप्त झाला तसे ऐकल्या गेलेल्या गोष्टी समजून घेऊन त्याचे अनेकपदरी अर्थनिर्णयन करता येऊ लागले. पण असे असले तर मौखिकता 'सोपी' ठरत नाही. मौखिक कथनाला – निरूपणाला कमी लेखणे, अकुशल मानणे आणि त्याकडे गांभीर्याने न पाहण्याचेही प्रयत्न झाले आहेत.'[१०] लोकत्त्वीय अभ्यासात मांडल्याप्रमाणे मौखिक सादरीकरणे सर्जनशीलता आणि गुंतागुंतीच्या मांडणीचा सशक्त आविष्कार असू शकतो. काही सादरीकरणात आधी ठरवलेली, एकच एक संहिता नसते. सादरीकरण होत जाते तशी संहिता उलगडत समोर येत जाते. प्रत्येक सादरीकरण वेगळे असते आणि ते जसे घडत जाते तसे मांडले जाते. सादरकर्त्यासाठी एकानंतर दुसरा प्रसंग घडवण्यात आणि त्या क्षणी हवे ते ठेवणे आणि नको ते बाजूला ठेवून एक रचनाबंध उभा करण्यात त्याच्या स्मृती कामी येतात. सादरीकरणे – पाठ्य तसेच प्रयोग – तत्कालीन धार्मिक तसेच सामाजिक–सांस्कृतिक वातावरणात आकाराला आली आणि विस्तारली. त्याचरोबर, प्रेक्षक आणि समाजाला वेगळ्या तऱ्हेने विविध भावावस्थांचे दर्शन घडवण्याची संस्कृतिविशिष्ट सौंदर्यदृष्टीही सादरीकरणाच्या पाठ्य आणि प्रयोग परंपरांत विकसित झाली. १४व्या शतकातील जपानमधल्या राजदरबारात अभिजन आणि सामान्य जनांसमोर सादर होणाऱ्या प्रयोगांबरोबर बाजारपेठांमधूनही अर्धगोलाकार खुल्या अवकाशात बहुजनांना रिझवण्याचे खेळ मांडले गेले. जो सामाजिक वर्ग वर नमूद केलेल्या थिअरेटिक टप्प्यावर आपापल्या कला अनुभवत होता तो बदलत्या अवकाशात सादरीकरणाचे अर्थवाहीपण तपासून नाटकाबद्दलची परिभाषा मांडत मेटॅ–थिएॅट्रिक होत गेला. ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र, होरेसचे आर्ट ऑफ पोएट्री, भरताचे नाट्यशास्त्र, जपानमध्ये झियामीचे नो रंगभूमीवरचे भाष्य, ली यु चे चीनमधील रंगभूमीबद्दलचे सिद्धांतण. यापैकी, उदाहरणादाखल, आपण भरताच्या नाट्यशास्त्राकडे पाहू शकतो. अशोक रानडे त्यांच्या *'भाषण व नाट्यविषयक विचार'* या पुस्तकात लिहितात की, ''नाट्यशास्त्र ही भरताची कृती अर्थपूर्णतेच्या अनेक पातळ्यांचे उदाहरण होय; कारण एकाच वेळेस ती शास्त्रग्रंथ, अभ्यासपुस्तिका आणि संग्रहग्रंथाचे कार्य समर्थपणे पार पाडते.''[११] अशा तऱ्हेने, सादरीकरणाच्या विविध अंगांकडे गांभीर्याने, शास्त्र म्हणून पाहण्याची परंपरा विकसित झाल्याचे आपल्याला दिसून येते. मनुष्य आणि समाजाच्या बुद्धीचे संवर्धन करण्याच्या हेतूने नाट्यशास्त्र रचले असा दृष्टिकोन ठेवून संगीत–नृत्य–नाट्य या तीन प्रयोगकलांची 'संगमभूमी'[१२] असणाऱ्या नाट्य सादरीकरणाच्या नव्या परंपरा आणि प्रथा आविष्कृत विकसित होत राहिल्या. जगभरातील आदिम आणि प्रवाही लोकसंस्कृतीतून पाठ्य आणि प्रयोग यामध्ये एक आंतरिक संबंध आहे. सादरीकरणातून समाज आणि सौंदर्यदृष्टी यातील अन्योन्य

संबंधात दिसून येतो. समाजात रुजलेल्या सादरणीय दृष्टीला प्रवाही परंपरा आणि जीवनदृष्टी यातून बाजूला काढणे अवघड असणाऱ्या व्यामिश्र कलापरंपरांचा तो परिपाक असावा. भरतापुरते बोलायचे तर, रानडे म्हणतात त्याप्रमाणे, ''मुळातच भरताची (नाट्य) दृष्टी एकवटलेल्या सामाजिक शहाणपणाचा निष्कर्ष आहे. एखाददुसऱ्या व्यक्तीच्या अंतर्दृष्टीचा परिपाक नव्हे.''[३]

• • •

प्रस्तुत लेखासाठी नाटक म्हणजे प्रथा - परंपरा आणि स्वतःबद्दल भान ठेवून व्यक्ती आणि समूहाने केलेली कलात्म कृती. खुल्या अथवा बंदिस्त ठिकाणी केले जाणारे नाटक आखून दिलेल्या किंवा घेतलेल्या जागेवर करण्याची जागरूकता नट आणि इतर कलाकारांच्या ठायी असते. कलाकारांना पाहायला आणि ऐकायला प्रेक्षक येणार याबद्दलची जाण त्यांना असते. काहीतरी पाहायला मिळेल या धारणेने नाटक पाहायला प्रेक्षक येत असतात. नाटक म्हणजे सादरीकरणाच्या खेळाचे नियोजनबद्ध रीतीने, ठरवून मांडलेले रूप असते. लिखित किंवा सादरणीय संहितेला समोर ठेवून केल्या जाणाऱ्या नाटकाला संस्थात्मक पाठिंबा असतो. आदिम काळापासूनच्या सादरीकरणाच्या परंपरांच्या प्रवासातून विकसित झालेल्या नाटकाचा अभ्यास 'नाट्य'रूप आणि प्रेक्षकांना समजून घेतल्याशिवाय होऊ शकत नाही. एकतर, नाटक म्हणजे काय याबद्दलचा शोध नाटकाच्या संदर्भातच घेता येते. यामागचे कारण म्हणजे नाट्य म्हणजे काहीतरी विशिष्ट असते याबद्दलची परंपरागत गृहीतके आणि संकेत त्या-त्या समाजात आणि काळात रुळलेले असतात. सर्वसाधारणपणे नाटक कसे असते किंवा असावे याबदलची कल्पना समाजात रूढ असते. रूपाला एक विशेष अधिकार किंवा त्याची एक मक्तेदारी असते. म्हणजे, नाटक म्हणजे दोन किंवा अनेक पात्रांमधला संवाद हे ठरून गेलेले दिसते. हे ठरणे परंपरेत विकास पावत आलेले असते. प्रा. नरहर कुरुंदकर 'रूपवेध' या पुस्तकात लिहितात : ''कोणे एकेकाळी ज्या वेळी धर्म, विज्ञान, कला इत्यादिकांची क्षेत्रे परस्पर संमिश्र होती त्या वेळी त्यांच्यापासून अपेक्षाही संमिश्र होत्या. या कालखंडातील काही आकृती आजही कलाकृती या वर्गाच्या सभासद आहेत. महाभारत हे याचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे.''[४] प्रा. कुरुंदकर म्हणतात तसे वेगवेगळी क्षेत्रे परस्पर संमिश्र होती आणि या कालखंडातील काही आकृती आजही कलाकृती या वर्गाच्या सभासद आहेत. यावरून नाट्यात्मकतेचे प्रवाहीपण दिसून येते. यातून, व्यक्ती आणि समाज म्हणून आपली एक विशिष्ट वैचारिक जडणघडण - समजेची जडणघडण झालेली असते त्यातून आपण नाटकाकडे पाहात असतो. यामध्ये, परंपरांचा मोठा वाटा असतो. कुरुंदकर लिहितात : ''क्रमाने या अवस्थेतून कलाकृतींचा कलात्मक आस्वाद घेण्याच्या पातळीपर्यंत माणसाचा विकास होत जातो. हा विकास कलाकृती म्हणून परंपरेने आलेल्या वाङ्मयाच्या आधारे होतो. त्याचेही परिणाम घडत जातात. हा प्रवाह ध्यानात घेतल्याशिवाय कलात्मक व्यवहाराचे कोणतेही स्पष्टीकरण करता येत नाही. त्यामुळे सौंदर्याची पूर्वसिद्ध तत्त्वे स्वीकारून कलाकृतीचे वर्ग पाडणे कठीण होऊन बसते.''[५] ते पुढे लिहितात, ''एका शास्त्राचा विचार करताना दुसऱ्या शास्त्रातील विचार मनात डोकावतातच. नाही म्हटले तरी सोन्याची अंगठी करणारा सोनार सोन्याच्या किमतीचा विचार करीतच असतो. त्याप्रमाणे कलाकृतीच्या रसग्रहणात कलात्मक दृष्टिकोनाला अप्रस्तुत असणाऱ्या बाबी सतत जाणवत राहतातच. हे जे या दृष्टिकोनाला अप्रस्तुत असणारे अवांतर ज्ञान, पार्श्वभूमी सतत मनात रेंगाळत असतेच, व त्याचा परिणाम थोडाफार तरी प्रत्ययावर होत असतोच. वेरूळचे कैलास लेणे पाहात असताना कितीही नाही म्हटले तरी थोडाफार पूर्वजाच्याविषयीचा आदर बळावतोच. हे असे अवांतर ज्ञान रसिकांच्या मनात उपस्थित असते. किंबहुना तसे ते उपस्थित असते यावरच त्याचे रसिकत्व अधिष्ठित असते. कारण ज्ञान घेणाऱ्या, स्मृतिकोषात, ते जपणाऱ्या सामान्य माणसापासून रसिकांचा प्रवास सुरू होतो. रसिक या अवस्थेत येईपर्यंतचे संचित आधारासाठी असतेच असते. हे संचित रसिकता डोळस करते. फक्त या अवांतर ज्ञानाच्या ओझ्यामुळे रसिकता वाकलेली नसते. रसिकाच्या डोक्यावर अवांतर ज्ञानाचा बोजा नसतो. अवांतर ज्ञानावर रसिक उभा असतो.''[६]

• • •

अनुक्रमणिका

संहिता–वाचनासाठी आवश्यक असणारी बाब म्हणजे नाटक या प्रकाराचे सर्वसाधारण ज्ञान. इथे संहिता म्हणजे सादरीकरण, नाटकाचा प्रयोग किंवा लिखित संहिता असू शकते. तर, प्रकार म्हणजे साहित्यप्रकार किंवा नाटकाचा प्रकार या मर्यदित अर्थाने नव्हे तर संहितेची पठडी. आपण एखादी अभिव्यक्ती वाचतो किंवा पाहतो तेव्हा साहित्य–प्रकाराचे – genre चे ज्ञान आपल्या समजेत कामी येत असते. जग कसं आहे याचे एखाद्याला खोलवरचे, खास ज्ञान नसले तरी जग म्हणजे काय आहे याची साधारण माहिती त्याला असते. त्याप्रमाणे, नाटक काम आहे/असते याबद्दल त्यातील घटकांबद्दल एखाद्याला ज्ञान नसले तरी त्याच्या स्वरूपाविषयी ते वाचणाऱ्याला/पाहणाऱ्याला जाणीव असते. आधी वाचलेल्या किंवा पाहिलेल्या नाटकाच्या आधारे ते भान आलेले असते. त्यावरून, वाचत असलेली 'संहिता' नाटकाची आहे हे त्याला कळत असते. म्हणजे, वाचकाकडे आंतर–संहितात्मक क्षमता असते त्याआधारे विशिष्ट संहिता गद्याची किंवा कवितेची नसून नाटकाचीच आहे हे तो ठरवत असतो. आधीच्या नाटकाच्या वाचनाच्या अनुभवाच्या आधारे वाचक नवी माहिती मिळवीत असतो, जुन्या माहितीला बळकटी देत असतो. मराठी नाटकाचा विचार करता नाटकाचा जो आज वाचला जाणारा आणि पाहिला जाणारा प्रकार – त्याची पठडी प्रामुख्याने एकोणिसाव्या शतकातील धारणा आणि अभिव्यक्तीने प्रभावित असलेली दिसून येते. मराठी नाटक नाट्यलेखन आणि नाटककार यासंदर्भांत नाटकाच्या रूपाची, जडणघडणीची चर्चा होत राहिली तशी नाटकाच्या संहिता–वाचनाची पठडी ठरून गेली. ('वाचन' हा शब्द इथे नाटक समजून घेणे वा त्याचा अभ्यास करणे या अर्थाने वापरला आहे) साहित्याची वर्गवारी आणि नाटक इतर साहित्यप्रकार म्हणून आणि सादरीकरणाचा प्रकार म्हणून कसे वेगळे आहे याचे आडाखे या काळात बांधले गेले.

अठराव्या शतकानंतर वसाहतकालीन कालखंडात समाजातील साहित्य आणि कलाविषयक धारणांत मोठा बदल आला. एका बाजूला, पूर्वापार चालत आलेले समाज–व्यवहार आणि दुसऱ्या बाजूला, एकोणिसाव्या शतकात सुरुवातीस राजकीय आणि शैक्षणिक बदलातून आकाराला येणारे समाज–मानस यातून नवा सार्वजनिक अवकाश आकाराला आला. कालानुरूप जुने व्यवसाय बदलत गेले आणि नवीन संधी आधीपासून केंद्रस्थानी असलेला समाज मिळत गेला. इंग्रजी राज्यव्यवस्थेच्या प्रभावाने नव्या कचेऱ्या आल्या. नवी न्यायालये आली. इंग्रजी, पारशी, गुजराती आणि इतर व्यापाऱ्यांच्या पेढ्या आल्या. बँका आल्या. मजुरी आणि कारकुनदारीला नवा वाव मिळाला. कामाचा दाम नियमितपणे हातात पडायला लागला. दरमहा पहिल्या आठवड्यात पगार घेणारा नवा वर्ग उदयाला आला. बदलती समाजरचना आणि शिक्षण व्यवस्था, साहित्य आणि कला क्षेत्रास मिळणारा आश्रय यातून नव्या कौशल्याचे विशेष तज्ज्ञ तयार होऊन तसे शिक्षक, नाटककार, तालीम मास्तर, नट, नाटक, प्रकाशक असे वर्गही उदयाला आले. काही जणांना मिळालेल्या आर्थिक स्थिरस्थावरतेमुळे ते आपापल्या क्षेत्रात आणि कौशल्यात प्रावीण्य मिळवू लागले. असा वर्ग करमणुकींच्या साधनांवर खर्च करू लागला. नवे सामाजिक बदल घडत असतानाच नव–शिक्षित आणि अर्थिकदृष्ट्या केंद्रस्थानी असलेल्या समाजाला, वर्गाला करमणुकीच्या नव्या रूपांचे आकर्षण वाटत असल्याचे दिसून येते. १८२६ च्या 'समाचार चंद्रिका' या वृत्तपत्रात 'व्हरनॅक्युलर थेटर' असावी या इच्छेने जोम धरला होता, असे मत नोंदवले गेले आहे. 'द एशियाटिक जर्नल'च्या ऑगस्ट १८२६ च्या अंकात समाचार चंद्रिकेतील लेखात पुढीलप्रमाणे लिहिले गेले आहे : ''..It is therefore very desirable, that men of wealth and rank should associate and establish a theatre on the principle of shares, as the English gentlemen have done, and retaining qualified persons on fixed salaries, exhibit a new performance of song and poetry once a month, comfortably to the written nataks or plays, and under the authority of a manager; such a plan will promote the pleasure of all classes of society.''[१] तत्कालीन नाटकाची वर्गवारी, एका बाजूला, संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकाच्या प्रभावाने आकाराला आलेले 'सुधारित' किंवा 'सुसंस्कारित' नाटक आणि दुसऱ्या बाजूस, 'संस्कार' नसलेले (मागासलेले) 'देशी' नाटक अशा दोन तुकड्यांमध्ये विभागलेली होती. विष्णुदास भाव्यांच्या परंपरेने अशा

'सुसंस्कृत' नाटकाची ओळख मराठी रंगभूमीला करून दिली, असे मत गणेश रघुनाथ दंडवतेंसारख्या अभ्यासकांनी नोंदवले आहे. दर्पण या वर्तमानपत्रात ''कलकत्यामधें हिंदू नाटकशाळा चालू झाली' या मथळ्याची बातमी १७ फ़ेब्रुवारी १८३२ मध्ये प्रकाशित झाली होती. या बातमीतील शेवटचा परिच्छेद समकालीन नाट्यभिरुचीच्या अपेक्षांवर भाष्य करतो : ''या करितां इतके काळाने आतां हिंदूंच्या नाटकांचा परकीय भाषेंत अभिनय होतो; आणि त्यांपासून या देशचे व एथे राहाणारे इंग्रेज या दोघांचेंही मनोरंजन होतें ही गोष्ट पाहून हर्ष होतो. अशा गोष्टी होतील हें कालिदासाच्या किंवा भवभूतीच्याही मनांत कधी आलें नसेल. आमचा भरंवसा आहे कीं, कलकत्यांतील हिंदू नाटक शाळेस एतद्देशीय लोक व सर्व इंग्रेज लोक मदत करितील आणि रिफ़ार्मर वर्तमानपत्राचे लिहिणारासारिखेंच आम्ही इच्छितों कीं, या नाटकांपासून जें मनोरंजन होईल तेणेंकरून देशांतील अभद्र जात्रा इत्यादि समारंभ बंद होतील.''[१८] इथे सर्व वर्गाचा आनंद वाढवणारी नवी सादरीकरणे हवीत असे म्हणत असताना सर्व वर्गाला हवे असणारे इंग्रजी वळणाचे नाटक असे मानले जात होते. नव्या नाटकाची गरज प्रतिपादताना त्या काळाच्या अभ्यासकांनी तमाशासारख्या 'अशिष्ट' प्रकाराला पर्याय म्हणून नव्या मनोरंजनाची आवश्यकता अधोरेखित केली. भावे नाटक कंपनीच्या पुणे दौऱ्याचा वृत्तांत देताना सोमवार, ११ फ़ेब्रुवारी १८५६ च्या 'ज्ञानप्रकाश'ने लिहिले आहे की, ''त्यांची नाटकें एकंदर एथें १० झाली. पैसाही सालाबादप्रमाणे मिळाला. लोकांची इच्छाही चांगली होती. त्यांच्या नाटकातील तीन वेळां जी नाटके झालीं ती फ़ारच उत्तम व रंजनीय आणि सरस झाली. भरतभेट, पारिजातक प्रकरण, विराटपर्व आणि रामराज्यवियोग ह्यांची नाटके ह्या खेपेंस सर्वोत्कृष्ट झाली. उत्तररामचरित तर सरसच ते करितात. ह्या नाटककारांस शोकरस (व) वीररस उत्तम प्रतीचा सांधला आहे. भाषाही शुद्ध, प्रौढ, आणि मथातथ्य (आहे). तात्पर्य हेच सांगणे कीं, ह्या नाटकवाल्यांनी हलकटपणा ज्यांत बहुत होतो; त्यांत रीतिरिवाज कांहीच नाहीं असे जे तमाशें, लळिंत यावरची रुचि बहुतेक उडविली व त्यांचे तमाशेही कमी करून टाकिले.''[१९] तत्कालीन सुशिक्षित, मध्यमवर्गीयासाठी प्रेक्षणीय' असा प्रकार म्हणून नाटकाची गरज मांडली आहे. याचाच अर्थ, या काळातील नव्या मराठी नाटकाची सुरुवात विशिष्ट समाजाला आणि त्याच्या अभिरुचीला मानवेल अशा करमणुकीच्या अपेक्षेतून झाली आहे. शहरातील बदलता सामाजिक आशय आणि त्या समाजाची अभिरुची समोर ठेवून 'सर्वसामान्य जनते'ची संकल्पना मांडून त्याला उद्देशून जनता-करमणुकीचा विचार १९व्या शतक आणि विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला मांडलेला आहे असे आपल्याला दिसून येते. नाटकाची निर्मिती विद्वानांसाठी नाटक' हा विचार एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यालाच रूढ झाला होता असे दिसते. विष्णुदास भावे एका नाट्यकवितेत[२०] लिहितात : ''इच्छित नाटक दाउं परि पात्रें आहेत हीनमती।। करतिल कैचे रंजन विद्वांसांचे असे मनी भीति ।।१।।'' त्यापुढच्या दुसऱ्या कवितेत ते लिहितात : ''मम वरदें तव मतिहिन पात्रें करतील रंजन सभेचे।। विष्णुदास कृतीही रिझविल विद्वांसमन वरें साचे।।'' यातही, विद्वान लोकांची भाषा संस्कृत आणि म्हणून संस्कृत नाटकांचा मानदंड मानला गेलेला दिसतो. विष्णुदास भावे आपल्या *नाट्यकविता* (१८८५) संग्रह या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत 'लखनौच्या चैनी' नवाबाने केलेल्या इंद्रसभा नाटक, राधा-नाटके आणि रासलीला आणि कर्नाटकातील नाटकांचा उल्लेख भावे करतात. पण, नवाबाच्या त्या नाटकांत त्यांना 'मनोरंजन काहीच नसे' असे वाटलेले आहे. त्याबद्दल ते पुढे लिहितात : ''... सोंगाचे वेष तर फ़ारच खराब असत. सर्व पात्रांनी गाऊन नाचावायचे, मग त्यांस गातां येवो अगर न येवो. हे खेळ पाहून गांवढळ लोकांचे मन रिझे; परंतु विद्वानांस त्यापासून आनंद न होता उलटा त्रास मात्र येई.''[२१] इथे अजून एक बाब नोंदवणे महत्त्वाचे आहे ती म्हणजे सुशिक्षित मध्यमवर्गीय समाजात जी नाटके - पौराणिक आणि नंतर ऐतिहासिक - होत होती त्या समाजाच्या मनात फक्त मध्यमवर्गीय सुशिक्षित समाज आणि ग्रामीण अशिक्षित समाज एवढेच विभाजन नव्हते. ब्राह्मण करीत होते ती रंगमंचावरील पौराणिक नाटके आणि ब्राह्मणेतरांचे तमाशे असे अशी वर्गवारी करत असताना वसाहतकालीन नैतिक संकल्पना निव्वळ प्रदेशविशिष्ट वा जाती व्यवस्थेपुरत्याच मर्यादित नव्हती हे ध्यानात ठेवले

अनुक्रमणिका

पाहिजे. समाजातील बहुस्तरीय उतरंडीचे व्यवहार तत्कालीन नाटक क्षेत्राला प्रभावित करत होते. समाजातील उतरंड जाती-पातीं आणि वर्गभेदांवर आधारित होती तशीच ती व्यवसायावर आधारितही होती. उदाहरणार्थ, नाटकाकडे कनिष्ठ दर्जाचे काम म्हणून पाहिले जात असे. विष्णुदास भाव्यांना ते नाटक करणारे म्हणून जेवणाच्या पंक्तीतून कसे उठवले गेले याची भाव्यांनीच आपल्या नाट्यकविता संग्रहाच्या प्रस्तावनेत माहिती दिली आहे. ते लिहितात : ''याप्रमाणे आमच्या प्रतिपक्षी वर्गाचे दांत पाडून हें कार्य चांगले तऱ्हेने शेवटांस गेलें असे पाहून, त्यांनी कांही ग्रामकिटकांशी व काहीं अरसिक गृहस्थांशी सामील होऊन, नटवेष घेणारांस अपंक्त करण्याचे कुष्मांड काढिले; व दोन तीन प्रसंगी भर पक्तींतुनही आमची मंडळी उठविली.''[२२] अशा परिस्थितीत, मनुष्य, निसर्ग आणि अलौकिक यातील परस्परसंबंधाचा वेध घेऊन त्याबद्दलचे आपले आकलन मांडण्याचे प्रयत्न सुरुवातीच्या पौराणिक नाटकातून केले गेले.

विविध रूपांचा शोध घेत आणि भवतालातील गूढपणाचा ठाव घेत रामायण, महाभारत वा पुराणातल्या गोष्टी सादर करणाऱ्या वेगवेगळ्या सादरीकरणाच्या परंपरा भारतभरात रूढ आहेत. निसर्गातील बहुविध प्रकृतींचा शोध घेताना समकालीन धर्म आणि नीतितत्त्वांशी नाते सांगत पौराणिक कथा आकाराला येत राहिलेल्या आपल्याला दिसतात. कल्पित आणि वास्तव यामधील भेदांबद्दल प्रश्न उपस्थित करणाऱ्या या कथा असंभाव्य आणि संभाव्य मधला खेळ मांडत त्या असतात. असा खेळ वेगवेगळ्या काळातील मनुष्यमात्राला आवाहन करत राहिलेल्या आहे. त्याचे प्रत्यंतर एकोणिसाव्या शतकातील सुरुवातीच्या टप्प्यावरील नाटकातही आपल्याला दिसून येते. जसजसे सामाजिक व्यवहारांत बदल झाले तसतसे पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटके पारंपरिक राहिली तरी व्यावसायिक आणि धंदेवाईक बदलामुळे त्यात बदल झाले. समाजात सुधारणेचे वारे वाहू लागले तसे नाटकांचे विषय बदलले आणि नाटक बसवण्याच्या आणि सादर करण्याच्या नव्या तऱ्हा आल्या. नव्या संधी आल्या तसे कलाकारांनी नावीन्यपूर्ण मार्ग शोधून काढले. नवीन नाटके लिहिली गेली. नाटकाचे वेगळे प्रकार आले. छापील, 'बुकिश' नाटके आली तसा ड्रॅमाटर्जी - प्रयोग आकारण्याच्या प्रक्रियेत मूलभूत बदल झाला. श्री.ना. बनहट्टी लिहितात, ''वाङ्मयात्मक नाटकांचे रंगभूमीवरील अवतरण हा रंगभूमीच्या विकासांतला महत्त्वाचा टप्पा होय. पद्यात्मक पौराणिक आख्यानाच्या आधारे नाच, उड्या, लठ्ठालठ्ठी, तरवारीच्या फेकी इत्यादि भडक कृतींनी भरलेला खेळ करून दाखवणे आणि गद्य संवादासह संपूर्ण वाङ्मयात्मक स्वरूप असलेले नाटक पात्रांकडून यथायोग्य वठवणे यांत फार मोठे अंतर आहे. मानवी जीवनाचा कलात्मक आविष्कार करणारे सुसंस्कृत नाट्य या दुसऱ्या प्रकारात अवतरते. सुसंघटित कथानक, मानव जीवनाचा आविष्कार करणाऱ्या भूमिका, स्वभावाचे प्रकटीकरण करणारे भावयुक्त संवाद हे सर्व यांत येते. आणि यांचे निर्दर्शन कलापूर्ण रीतीने रंगभूमीवर करण्याची जबाबदारी दिग्दर्शकावर पडते. पुढे १८८० साली किर्लोस्करी संगीत नाटक सुरू झाले तेंव्हा त्याचा आकाश भेदून जाईल एवढा गाजावाजा झाला. पण जीवनाविष्कारी भावपूर्ण नाट्य रंगभूमीवर तेंव्हाच अवतरले की ज्या वेळी पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेले वाङ्मयात्मक नाटक रंगभूमीवर प्रथम प्रयुक्त झाले तेंव्हा पुस्तकरूपी वाङ्मयात्मक नाटकाचे रंगावतरण हेच रंगभूमीच्या प्रगतीतले सर्वोपरि महत्त्वाचे क्रांतिकारक पाऊल होय.''[२३] छपाई आणि प्रकाशन व्यवस्थेत महत्त्वाचे बदल होत गेले आणि छपाई तंत्राने ज्ञान आणि माहितीच्या प्रसारासाठी अत्यंत महत्त्वाचे माध्यम म्हणून आपले पाय रोवले. बायबलचे भाषांतर, कॉलेज ऑफ़ फ़ोर्ट विलियमच्या शिक्षकांसाठी मातृभाषांमधले साहित्य आणि पुस्तके छापण्यावर भर दिला गेला. त्याबरोबर, साहित्यिक जर्नल्स, वर्तमानपत्रे आणि आधीच्या शतकातील क्लासिक्स छपाईवर त्यांनी जोर दिला. सेरामपूर मिशन प्रेसच्या छापखान्यात भारतातल्या बहुतेक भाषांतले साहित्य प्रकाशित करण्यात आले. परिणामतः, लिखित भाषेला पाठबळ मिळताना बोली आणि मौखिक परंपरांमधून येणाऱ्या ज्ञान आणि माहितीच्या प्रसारावर दूरगामी परिणाम झाला. अर्थात, ही प्रक्रिया हळू होती पण स्थिरपणे घडत गेली आणि सादरीकरणांवर खोल परिणाम करून गेली. छपाई तंत्रज्ञानातील उपयुक्तता

अनुक्रमणिका

ध्यानात आल्यावर सर्वसामान्य समाजही त्याला सहज सामोरा गेला. एकूण समाजात वाचनाची आणि लिहिण्याची मर्यादित कला अवगत असतानादेखील संप्रेषणाची पारंपरिक, जुनी माध्यमे वेगाने मागे पडत गेली. छापील पुस्तके प्रकाशित होऊ लागली तेंव्हा ती स्वस्तही नसत. छापील पुस्तके, नाटकाची प्रकाशने ठरावीक समाज घटकातच फिरत राहिली. त्यामुळे, पुस्तकात प्रकाशित होणारा ऐवज, नाटकाच्या स्वरूपाबद्दलच्या चर्चा आणि बोलणाऱ्या/संवाद करणाऱ्या नाटकाचा प्रसार पुस्तके वाचणाऱ्या वर्तुळात झाला.

बदलते शिक्षण, उपलब्ध संधी आणि संसाधने, छापील तंत्रज्ञान यातून बोली आणि लिखित भाषा संस्कृती-केंद्रित अभिव्यक्तीमध्ये जन आणि महाजन वर्ग विभागले. विभागणी काटेकोर नसली तरी आणि अभिव्यक्तींची देवाणघेवाण होत असली तरी ती मर्यादित राहिली. छपाई तंत्रज्ञानाबरोबर माहिती आणि ज्ञान प्रसारणाची साधने बदलली. परंपरागत प्रसरणाच्या रीती बदलल्या आणि अनौपचारिक प्रसारण व्यवस्थांची जागा व्यावसायिकतेने घेतली. कथक, भाट, किर्तनिया, लावणीकार, ओझापली अशा वेगवेगळ्या नावाने ओळखले जाणारे गायक, नर्तक, मंत्रघोष करणारे, कविता गाणारे यांच्या भूमिका बदलल्या. बोलणारा, पारायण करणारा, गोष्टी सांगणारा, श्रवण करणारा, बघणारा बदलला. तो वाचणाराही झाला. मोठ्याने वाचून दाखवण्याच्या परंपरेत या बदलाचे काही टप्पे पहाता येतील. मोठ्याने वाचन ऐकणाऱ्यांमधे फ़क्त 'अशिक्षित' समाजच होता असे म्हणता येणार नाही.

साहजिकच, पूर्वापार चालत आलेल्या मौखिक परंपरांना समोर ठेवून सादरीकरणाचे विषय आणि मांडणी बदलली. त्यात मुख्य बदल झाला तो 'नाटकाने काय दाखवावे' याबद्दलच्या धारणांनी. फँटसी, कल्पित याचे दर्शन घडवणाऱ्या नाटकापेक्षा वाचणाऱ्या वर्गाचे - त्याच्या भवतालचे हुबेहूब दर्शन घडवणाऱ्या वास्तवदर्शी नाटकांची मागणी वाढली. नाटक म्हणजे वास्तवाची नक्कल, अनुकृती, जीवनाचे अनुकरण' असे गृहीत धरले जाऊ लागले. ''नाटक हे संसाराचेच चित्र आहे. अर्थात, संसारातील हजारो घडामोडींचे नाटकमंडळ्यांना प्रदर्शन करावयाचे असते. ह्या प्रदर्शनापासून अनेक उच्च गुणांचा ठसा लोकसमुदायावर उठवायचा असून, त्यांची करमणूकही करावयाची असते. करितां, ही करमणूक जितक्या उच्च प्रतीची असेल तितकी चांगली. तसेच ती वस्तुस्थितीस धरून असेल तर त्यापासून लोकांस बोधही होईल. बोध व करमणूक या दोहोंचाही जास्त समावेश ज्यांत होतो अशी नाटके म्हटली म्हणजे 'बुकिश' नाटके होत. बुकिश नाटकात नटास अनेक मनोविकार स्पष्टपणे व्यक्त करण्याचा अवसर मिळत असल्यामुळे त्यांचा जास्त ठसा प्रेक्षकांवर उमटतो व तो पुष्कळ वेळपर्यंत कायमही राहतो. सुष्ट मनुष्याबद्दल प्रीति, दुष्ट मनुष्याबद्दल अप्रीती, न्यायाबद्दल प्रशंसा व अन्यायाची चीड, सद्‌गुणांचे अनुकरण व दुर्गुणांचा त्याग करण्याची इच्छा, सद्‌हेतूस साहाय्य व असद्‌हेतूबद्दल तिरस्कार दाखवण्याची प्रवृत्ति, ह्या गोष्टी 'बुकिश' नाटकाच्या प्रयोगांपासून विशेष रीतीने उत्पन्न होत असल्यामुळे राष्ट्रीय हिताच्या दृष्टीने अशा नाटकांचा फैलाव करण्याविषयी आम्ही अधिक झटले पाहिजे.''[२६]

नाटकाच्या बदलत गेलेल्या स्वरूपाकडे पाहता नाट्यविश्व आणि मानवी अनुभवविश्व यामधल्या नातेसंबंधाच्या आधारे कला म्हणजे वास्तवाची अनुकृती करणारी कला आहे हा विचार दृढ होत गेला दिसते. 'खऱ्या' अनुभवाच्या आधारे नाटककार संहिता लिहू लागले आणि खरेपणाच्या आधारावर काळ-अवकाश निर्मितीच्या शक्यता उलगडून पाहात त्यांचे शब्दांच्या मांडणीत रूपांतरण करू लागले. वास्तवाचे विविध तऱ्हेने निरूपण केले गेले असले/जात असले तरी 'जीवन-सदृश्य' निर्मिती करणे हा नाटकाचा फोकस राहिला. वाचक, जग, नाटककार इत्यादी घटक आणि त्यातील नातेसंबंध अभ्यासायचा प्रसंग येतो तेव्हा साहित्य म्हणजे वास्तवाची अनुकृती ही भूमिका आणि चिकित्सक मांडणीमागची तत्त्वे राहिली आहेत. अनुकृती-साहित्य विचाराची पाळे-मुळे प्लेटो आणि ॲरिस्टॉटलच्या मांडणीत आहेत. ते दोघेही वेगवेगळ्या विचारांचे असले तरी संहिता आणि जग यामधले नातेसंबंध दर्शवताना अनुकृती हे त्यांचे आधारतत्त्व राहिलेले आहे. एकोणिसाव्या शतकात गद्य, पद्य, नाटक आणि कादंबरी यासारखे साहित्यप्रकार उदयाला येण्याअगोदरपासून

कथन परंपरेमध्ये नानाविध प्रकारचे फ़ॅंटसी किंवा भुलभुलय्या साहित्य प्रचलित असले तरी एकोणिसावे शतक आणि त्यानंतर त्याला नाटक लिहिणाऱ्यांनी, करणाऱ्यांनी आणि पाहणाऱ्यांनी फॅंटसीला फारसे जवळ केले नाही. अनुकरणाशिवायचे असंदर्भीय नाटक ड्रॅमाटर्जीत जवळ केले गेले नाही. परिस्थिती पुढील काळातही आजपावेतो बदललेली दिसत नाही. इथल्या मध्यमवर्गीय वातावरणात १९व्या शतकातून चेकॉव्ह, इब्सेन आणि स्तानिस्लावस्की यांच्या नाटकातील आशयसूत्रे आणि तंत्रे रूपांतरित झाली पण स्टिंडबर्ग, मेयरहोल्ड किंवा वाग्नर इथे रुळले नाहीत; कारण शब्दांच्या पलीकडे जाणाऱ्या संयोगीला नाटकाने इथे जवळ केलेले दिसत नाही. जवळ करण्याचे जे काही प्रयत्न नंतरच्या काळात झाले त्यामध्ये शब्दांपलीकडच्या नाटकामधील विचार, धारणा आणि सौंदर्यदृष्टीला धरून कसे आणि किती झाले याबद्दलची चर्चा प्रस्तुत निबंधामध्ये करण्याचा मानस नाही. १९व्या शतकातील वास्तवदर्शी, बोलणाऱ्या नाटकाचे रूप मराठीत प्रभावी राहिले आहे. नाटककाराने नाटक लिहिणे आणि तालीम मास्तराने, पुढे दिग्दर्शकाने नाटक बसविणे याभोवती ड्रॅमाटर्जी प्रामुख्याने फिरत राहिलेली दिसते. यामधील, दिग्दर्शकीय आणि इतर प्रक्रिया दस्तऐवजीकरण तसेच इतर कारणांमुळे अंधारात राहिल्या. नाटकाचे संस्थानिकीकरण होते गेले, कला-व्यवहार आणि प्रचलित नाट्य-पद्धती बदलत गेल्या. विशेषकरून, नाटकाच्या संहिता प्रकाशित होऊ लागल्या तसे नाटकाच्या संयोगित्वाची फाटाफूट होत गेली. मन्फ्रेड फिस्टर यांच्या भाषेत 'the multimedial unity of dramatic text' ची फाटाफूट होत गेली. फाटाफुटीमागे, फिस्टरच्या मते, दोन कारणे आहेत. एक म्हणजे, साहित्य आणि नाटकात साहित्यिक आणि रंगभूमी संशोधन असा संस्थात्मक भेद होत गेला तशी ही फाटाफूट झाली. परिणामस्वरूप, छापील नाटकाकडे आणि त्यातील नाट्यमयतेबद्दल पक्षपातीपणा झाला. दुसरे कारण, संहितांच्या साहित्यिक विश्लेषणात महत्त्वाचे बदल झाले. उदाहरणार्थ, रशियन फॉरमॅलिझम आणि न्यू क्रिटिसिझम यांनी भाषिक सिद्धांतनावर दिलेला भर. या सिद्धांतांनी निव्वळ शाब्दिक नसलेल्या पण भावदर्शी असलेल्या नाटकासारख्या साहित्यकृतीकडे दुर्लक्ष केले.[२५] त्याचबरोबर, साधनांच्या अस्सलतेकडे लक्ष पुरवून, नाट्यात्म साहित्य छापण्याच्या प्रयत्नात त्यातील नाट्यमयतेकडे आणि बोलीतील नाट्यात्मतेकडे होणारे दुर्लक्ष मराठी सादरीकरण परंपरेसाठीही लागू पडते. प्रभाकर मांडे यांनी *अंधारातील लावण्या* (संपादक : म.न. केळकर) पुस्तकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत याचा परामर्श घेतलेला आहे. केळकरांच्या संपादनाबद्दल मांडे लिहितात : ''म्हणजे लावणीचा आस्वाद हा शब्दबद्ध, लिखित वा मौखिक संहिता ऐकून-वाचून, लावणीचा खरा आस्वाद घेता येणार नाही. म्हणजे लावणी वाङ्मय हा एक सादर केला जाणारा वाङ्मयप्रकार आहे असे ते सुचवून जातात. असे असूनही त्यांचे लावणी वाङ्मयासंबंधीचे विवेचन लिखित वा मौखिक भाषिक संहितेपुरते सीमित राहाते. लावणीच्या सादरीकरणाबद्दल ते फारसे बोलत नाहीत.''[२६] पुढे जाऊन, प्रस्तुत लेखात वर उल्लेखलेला सादरीणीय साहित्याप्रती असणारा पक्षपातीपणा केळकरांच्या लावणीच्या संपादनामध्ये दिसतो त्याकडेही मांडे अभ्यासकांचे लक्ष वेधताना लिहितात, ''श्री. केळकर यांनी जुन्या बाडातून, मुळात मोडी लिपीत लिहिलेल्या लावण्या बाळबोध देवनागरीत लिप्यंतर केल्या हे खरे, पण लावण्या सादर करताना ते सादर कसे करतात? लावणीचा मुखडा रचनेचे विविध चरण कसे असतात? ते तसे का पडतात? यासंबंधीचा विचार न केल्यामुळे आपण जसे गद्य एकापुढे एक शब्द लिहीत जातो तशा स्वरूपात त्यांनी बाडावरून लावण्या लिहून काढल्या. लावणीची शाब्दिक मांडणी हे कवितेचे एक सौंदर्य अंग असू शकते ते श्री. केळकरांनी लक्षात घेतले नाही. लावणी हा सादर केला जाणारा प्रेक्षकसापेक्ष लोककलाप्रकार आहे, ती विशिष्ट ताल ठेक्यांत म्हणता येणारी पद्यरचना असते, तिचे चरण सादरीकरणानुसार तोडून लिहिले तर लावणीची शब्दसंहिता वाचकाला सहज समजेल हे त्यांच्या तितकेसे लक्षात आलेले होते असे अंधारातील 'लावण्या' या संपादनातून जाणवत नाही. याचे कारण तत्कालीन संहिता समीक्षेसंबंधी असलेली त्याची संकल्पना असे म्हणता येईल.''[२७]

नाट्यविश्वाचा विचार करताना ते परिपूर्ण आणि संपूर्ण असत नाही. जे काही नाटकात घडते त्याची

सर्वकष मांडणी म्हणजे नाट्य-विश्व नव्हे. नाट्यविश्व म्हणजे असे योजनाबद्ध रीतीने उभे केलेले जग जिथे मर्यादित स्वरूपाची माहिती असू शकते. मर्यादित स्वरूपाच्या वास्तवदर्शन आणि मांडणीने साकारलेले नाट्यविश्व विशाल अशा जगाचा भाग राहिलेले आहे. आपला स्वतःचा काळ-अवकाश असतो असणारे नाट्यविश्व अगोदरच्या काळापासून ते नव्या काळापर्यंत पसरलेले असते. वेगवेगळ्या कालसुसंगत आणि विसंगत, परंपरागत आणि आधुनिक, वैचारिक आणि भावनिक, सौंदर्याच्या आणि कुरूपतेच्या, जुन्या आणि नव्या, नैतिक वा अनैतिक चौकटीत खेळत असे नाट्यविश्व उभे राहात असते. आशयाच्या आणि विषयाच्या व्याप्तीबरोबर संवाद, गाणी, दृक्-श्राव्य मांडणी, सादरणीयता, थेट आणि रूपात्मक रंगसूचना अशी काही वैशिष्ट्ये अशा नाट्यविश्वाची असतात. प्रस्तुतच्या लेखात चर्चिल्याप्रमाणे नाट्यविश्व संयोगी, बहुशाखीय असते. त्यामुळे त्याचा अभ्यास निव्वळ साहित्य म्हणून वा निव्वळ नाट्य म्हणून करताना आव्हाने उभी ठाकतात. विविध बिंदूंना जोडत नाट्यविश्वाची आपली एक संकेतव्यवस्था उभी राहिलेली असते. ऐतिहासिकदृष्ट्या पाहायला गेले तर अशी संकेतव्यवस्था वेळोवेळी मांडली गेलेली आहे. मांडलेली संकेतव्यवस्था बदलली आहे. जी काही संकेतव्यवस्था आपल्या सामोरे संदर्भासाठी असते ती नाटक या साहित्य/कला-कृतीचे अर्थनिर्णयन करण्यासाठी मार्गदर्शक ठरत असते. नाटक म्हणजे साधन - सामग्री, नाट्य निर्माण करण्याची पद्धती आणि संकल्पना आणि नाटकातून मांडलेला विषय याचे खास मिश्रण असते. या मिश्रणाचे सहज वर्गीकरण करता येत नाही. नाटक आणि रंगभूमीचा अभ्यास करणाऱ्यांना अभ्यास-शाखा तसेच पद्धतीविषयक आव्हानांना सामोरे जावे लागते.

• • •

ईमेल : potdar.ashutosh@gmail.com

(भ्रमणभाष : ७३८७००५३५८)

संदर्भ टिपा

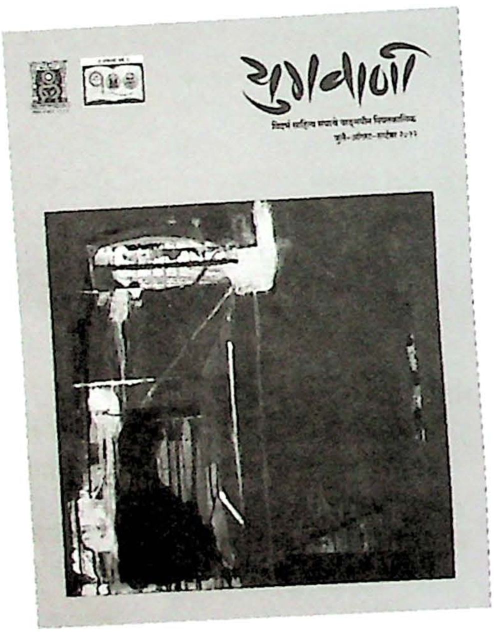
१. पाहा : १७, मांडे १९५६.
२. ३, वूल्फ, २००८.
३. मॅकनेल, १९९५. झारिली फिलिप. २००६ मध्ये दिल्याप्रमाणे.
४. डोनल्ड, १९९१. झारिली फिलिप, २००६ मध्ये दिल्याप्रमाणे.
५. ५६, फिशर, १९९९.
६. ३, टेडलॉक, १९८३.
७. ३१. ढेरे, २००५.
८. ३६, ढेरे, २००५.
९. ४०-४१, कित्ता.
१०. पाहा: १२, मांडे १९५६.
११. ७५, रानडे, २००१.
१२. अशोक दा रानडे लिहितात : ''नाट्य ही एक संयोगी कला असून तिचा नाटक हा अविष्कारही संयोगी म्हणून सिद्ध होतो. वेगवेगळेपणे आविष्कृत केल्या जाऊ शकतील आणि तरीही कला पदवीला पोचू शकतील अशा अनेक कलांची संगमभूमी म्हणजे नाटक.'' (१३, भाषण व नाट्यविषयक विचार, पॉप्युलर प्रकाशन, २००१.)
१३. ७७, रानडे, २००१.
१४. ८४, कुरुंदकर १९६४/२०१६.
१५. ८५, कित्ता.
१६. ९०, कित्ता.
१७. ५६, कुंडू, २०१०.
१८. १२, भोळे, २००६.
१९. ४, वाळिंबे, १९६६.
२० १३८-१३९, भावे, २००६.
२१. १३१, भावे, २००६.
२२. १३२, कित्ता.
२३. ७१, बनहट्टी, १९५७.
२४. १४-१५, कुलकर्णी, १९९३.
२५. ५, पिफस्टर, १९८८.
२६. १३, मांडे, १९५६.
२७. १३, मांडे, १९५६.

संदर्भ

१. ऑन्ग वॉल्टर. ओरॅलिटी अँड लिटरसी : द टेक्नॉलॉजयजिंग ऑफ द वर्ड. लंडन अँड न्यूयॉर्क : मेथ्युन. १९८२
२. बनहट्टी श्रीनिवास नारायण. मराठी रंगभूमीचा इतिहास : खंड पहिला (१८४३-७९). व्हीनस प्रकाशन. पुणे. १९५७

अनुक्रमणिका

३. भावे विष्णुदास अमृत, आद्य महाराष्ट्र नाटककार : विष्णुदास-विष्णु अमृत भावे - (यांचे चरित्र), रावसाहेब वासुदेव गणेश भावे, ५ नोव्हेंबर, १९४३, पहिली आवृत्ती, मुद्रक : म.ल. महाबळ, मालक, प्रभा प्रेस, सांगली, पुनर्मुद्रण, २००६
४. भोळे भास्कर लक्ष्मण (संपादक), एकोणिसाव्या शतकातील मराठी गद्य भाग (खंड १), साहित्य अकादेमी, नवी दिल्ली, २००६
५. डोनल्ड मर्लिन विल्फ्रेड. द ओरीजिन्स ऑफ द मॉडर्न माईंड : थ्री स्टेजेस इन द इव्होल्यूशन ऑफ कल्चर अँड कॉग्निशन, केम्ब्रिज, मास : हार्वर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेस, १९९१.
६. ढेरे रा. चिं., संत, लोक आणि अभिजन, पद्मगंधा प्रकाशन, पुणे, २००५
७. फिशर एस. आर., अ हिस्ट्री ऑफ लँग्वेज, लंडन : रिऍक्शन बुक्स, १९९९
८. कुलकर्णी आप्पाजी विष्णु, 'हल्लींची नाटकें व नाटक मंडळ्या', नाट्यविषयक सुशिक्षित चर्चा, प्रकाशक दत्तात्रेय आत्माराम फाटक आणि अनंत वामन बर्वे, मुद्रक : दत्तात्रेय गणेश खांडेकर, मार्च १९१३
९. कुरुंदकर नरहर, रूपवेध, देशमुख आणि कंपनी (पब्लिशर्स) प्रा. लि., पुणे, १९६४/२०१६
१०. कुंडू मनुजेंद्र. बंगाली थिएटर : 'ऍन एडिफीस ऑन द ऍशेस ऑफ पीपल्स कल्चर', सोशल सायण्टिस्ट, खंड. ३८, क्र. ३/४ (मार्च-एप्रिल २०१०), पृष्ठ. ५५-७३.
११. मांडे प्रभाकर. प्रस्तावना, अंधारातील लावण्या (संपादक : य. न. केळकर), पद्मगंधा प्रकाशन, पुणे, १९५६.
१२. मॅकनेल डब्लू. एच. कीपिंग टुगेदर इन टाइम : डान्स अँड ड्रिल इन ह्यूमन हिस्टरी, केम्ब्रिज, मास : हार्वर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेस, १९९५
१३. पिफस्टर मॅनफ्रेड, द थिअरी अँड अनॅलिसिस ऑफ ड्रामा, केम्ब्रिज युनिव्हर्सिटी प्रेस, १९८८
१४. रानडे अशोक दा., भाषण व नाट्यविषयक विचार, पॉप्युलर प्रकाशन, २००१
१५. टेडलॉक डी., द स्पोकन वर्ड अँड द वर्क ऑफ इंटर-प्रिटेशन, फिलाडेल्फिया : युनिव्हर्सिटी ऑफ पेनसिल्वानिय प्रेस, १९८३
१६. वाळिंबे रामचंद्र शंकर, मराठी नाट्यसमीक्षा : १८६५ ते १९३५, पुणे विद्यापीठ प्रकाशन, १९६६
१७. वूल्फ मेरियान. प्रूस्त अँड द स्क्विड : द स्टोरी अँड सायन्स ऑफ द रीडिंग ब्रेन, युके : आयकॉन बुक्स, २००८
१८. झारिली फिलिप आणि इतर, थिएटर हिस्ट्रीज : अन इंट्रोडक्शन, राउटलेज, २००६



युगवाणी । जुलै-ऑगस्ट-सप्टेंबर २०२२

अंतरंग ।

प्रयोगत्रयीच्या कहाण्या

मंदार पुरंदरे

कहाणी पहिली

मला परफॉर्मन्सकडून काय हवं?

मी गेली काही वर्षे पोलंडच्या पश्चिमेला असलेल्या पोझनान या शहरात राहतो. विएलकोपोल्सका अर्थात महापोलंड या राज्याची ही राजधानी. जुलै आणि ऑगस्ट (२०२३) हे दोन महिने बरेच कामात गेले होते आणि या काळात एखाद दुसरंच नाटक किंवा परफॉर्मन्स पाहण्याची संधी मिळाली होती. सप्टेंबर महिन्याच्या सुरुवातीला फेसबुकवर एक इंटरेस्टिंग माहिती मिळाली. एका मैत्रिणीने नवीन प्रोजेक्ट केला होता 'काडेपेटी विकणाऱ्या मुली'. मूळ कथा अर्थातच 'काडेपेटी विकणारी मुलगी' अशी आहे. तिच्या छोट्या नाट्यग्रुपला कुठलीशी ग्रांट मिळाली होती आणि त्यातून हा प्रयोग त्यांनी साकारला होता. एकाच दिवशी दोन प्रयोग असणार होते, सात वाजता आणि नऊ वाजता. मेलवरून नाव नोंदणी करायची होती, ती मी लगेचच करून टाकली.

हा परफॉर्मन्स एका फार खास जागेत होणार होता! आमच्या शहरात १९५७ साली एक बंकर बांधला आहे. अणुस्फोटापासून वाचण्यासाठी किंवा त्या पद्धतीच्या धोकादायक स्थितींमध्ये इथे खाली जाऊन सुरक्षित लपून बसता यावं अशी इथे सोय आहे. ती अर्थात काहीच लोकांसाठी आहे, म्हणजे त्यात आधी मंत्रिगण, राजकारणी मंडळी यांचा प्रमुख विचार असणार आणि त्यानंतर झालंच तर जनता! असो! आज या ठिकाणी एक छोटं संग्रहालय आहे आणि बाहेर छोटी बाग वगैरे ! ही जागा पाहण्याचं बरेच दिवस मनात होतं, ते या निमित्ताने साधणार होतं. दुसरं म्हणजे बंकरमध्ये अंधारात हा 'काडेपेटी विकणाऱ्या मुली' हा परफॉर्मन्स पाहायला मी उत्सुक होतो.

'काडेपेटी विकणारी मुलगी' ही मूळ कथा 'हान्स ख्रिस्तियान अँडरसन' या प्रसिद्ध लेखकाची आहे. अँडरसन हे बहुआयामी व्यक्तिमत्त्व! त्याचा आवाज चांगला होता आणि सुरुवातीच्या काळात तो डॅनिश नॅशनल थिएटरमधेही काम करीत असे. अँडरसनने कथा, कादंबरी, प्रवास वर्णन, नाटके अशा विविध प्रकारचं लिखाण केलेलं असलं तरी हा लेखक आपल्याला प्रामुख्याने परीकथा लेखक म्हणून माहीत आहे. याच्या कथेतील पात्रे मजेदार, रोचक असतात आणि याच्या परीकथा मुलांना आजही वाचून दाखवल्या जातात. परंतु प्रस्तुत कथा मात्र गरिबीचं करुण आणि वास्तववादी चित्र उभी करणारी आहे. गरिबी दर्शवणाऱ्या कथांच्या संदर्भात विचार करतो तेव्हा असा प्रश्न पडतो, की हे एकोणिसाव्या शतकातील युरोपियन कथांचं एक महत्त्वाचं वैशिष्ट्य म्हणावं का? कारण त्यानंतर गरिबीचं असं चित्रण फार कमी युरोपियन कथांमध्ये दिसतं. प्रस्तुत कथेतली नायिका ही जास्तीतजास्त तेरा चौदा वर्षांची असू शकेल. इतक्या कोवळ्या जीवाचा या कथेत अत्यंत दुःखद असा शेवट होतो. तर अशा या गंभीर आशय असलेल्या कथेचा सारांश आधी थोडक्यात पाहूयात.

नवीन वर्षांच्या पूर्वसंध्येला म्हणजे अगदी कडक थंडी असताना, बर्फ पडत असताना एक मुलगी अनवाणी रस्त्यावर फिरते आहे. तिची चप्पल हरवली आहे. तिला सर्दी झालेली आहे आणि थंडी बोचते आहे. ही मुलगी बेघर नाही, पण तिची परिस्थितीच अशी आहे, की तिला तिच्याकडच्या काही काडेपेट्या विकल्याच पाहिजेत. परंतु तिच्याकडे कुणाचं लक्षच नाही. जग नवीन वर्षाच्या स्वागतात, रोषणाईत, फटाके उडवण्यात गुंतलं आहे. जर ती एकही काडेपेटी न विकता घरी गेली तर तिचे वडील तिला मारहाण करतील. बर्फ पडतोच आहे. गारठा वाढतोच आहे. अशा वेळी ती मुलगी ऊबेच्या शोधात

अनुक्रमणिका

कुठल्याशा घराच्या बाहेर बसते. पण त्याने अशी कितीशी ऊब मिळणार? मग ती हातातली काडेपेटी घेते आणि आधी एक काडी जाळते. त्यामुळे थोडा प्रकाश आणि किंचित ऊब निर्माण होते. या प्रकाशात तिला काही चित्रं, काही भासचित्रं दिसतात. आजूबाजूच्या भिंती आता पारदर्शक झालेल्या आहेत. ती घरात डोकावते आणि तिला टेबलवरील खास नवीन वर्षाची मेजवानी दिसू लागते: खरपूस भाजलेले हंस, ताजा ब्रेड इतर काही मिठाया वगैरे! हंस प्लेटमधून उडी मारतो आणि तिच्याकडे येतो. आणखी एक काडी आणि ती आता एका मस्त मोठ्या ख्रिसमसच्या झाडाखाली बसली आहे. तिला आता खाली पडणारा ताराही दिसतो. तिच्या आजीनं तिला कधीतरी सांगितलं आहे, की हे खाली पडणारे तारे म्हणजे कोणा मृत्यू पावलेल्या मनुष्याचा आत्मा असतो.

आणखी एक काडी जळते आणि आता तिच्यासमोर तिची आजी येते, अगदी जणू खरीखुरी हाडामांसाची आजी! खूप वर्षांपूर्वी मरण पावलेली ही आजीच तिचं खरं प्रेमाचं माणूस होतं! हताश होऊन ती मुलगी तिच्या आजीला सांगते, की मला या थंडीच्या वेदनांपासून सोडव गं! आता पुढच्या अनेक काड्या जळतात आणि पुन्हा आजी समोर दिसते. आजी तिला आपल्या मिठीत घेते. ती त्या छोटीला घेऊन आकाशात उंच उडते; आकाशात थंडी नाही, भूक नाही !

रस्त्याच्या कोपऱ्यावर ती मुलगी गोठून मृत्युमुखी पडलेली आहे आणि तिच्या हातात काडेपेटी आहे. दुसऱ्या दिवशी जेव्हा सूर्य उगवतो, तेव्हा कुठे लोकांच्या हे लक्षात येतं. त्यांना थोडा कळवळा येतो खरा, तरीही ती जिवंत असताना तिच्याकडे कोणाचंही लक्ष जात नाही! त्या थंडीत काडेपेट्या जाळत असताना तिला दिसलेली भासचित्रं, तिला दिसलेल्या गोष्टी किंवा तिच्या आजीला पुन्हा पाहून तिला झालेला अवर्णनीय आनंद याबद्दल बाकीच्या मनुष्यांना कसं समजणार!

मूळ कथेत प्रकाश, सावल्या, थंडी, गरिबी, हतबलता असे सर्व हातात हात घालून वावरतात. ही कथा लांबीने कमी असली तरी तिच्यात खोली पुष्कळ आहे. ख्रिसमस काळातील पडणाऱ्या भुरभुर बर्फाचा जादुई आनंद, त्या बर्फावरून परावर्तित होणारा जादुई प्रकाश या कथेत जाणवत राहिला तरी त्याची अखेर एका अत्यंत भीषण अशा वास्तवचित्रापाशी होते.

परफॉर्मन्स

कथा वाचल्यानंतर दिसणारी, अनुभवाला येणारी ही विविध चित्रं हा परफॉर्मन्स कशा प्रकारे देईल याची अर्थातच उत्सुकता होती. संध्याकाळी सातच्या प्रयोगाला नाव नोंदवलं होतं. अर्धा तास आधीच गेलो. सप्टेंबरमध्ये उन्हाळ्याचा शेवटचा टप्पा असतो. या दिवशी थोडा थोडा पाऊस पडत होता, त्यामुळे जास्तच उकडत होतं. थोड्या वेळात सूर्यास्त होणार होता. बंकरसमोरच्या बागेत प्रेक्षक जमले होते. प्रयोगाची आयोजक यादी पाहून प्रेक्षकांची नावं पुकारत होती. यातच एक थिएटरवाला मित्रदेखील होता. तिथे प्रयोगाच्या तालमीचे काही फोटो, इतर काही माहिती होती. बहुतेक सर्वजण जमले होते. सूचना अगदी साध्या होत्या. मोबाईल बंद ठेवणे, खाली थंडी थोडी जास्त असल्याने जॅकेट घालणे, तिथे खिडक्या नसल्याने जर एखाद्याला श्वासाचा त्रास होऊ लागला तर लगेच आयोजकाला सांगणे, तिथे निरुंद जिने आणि कॉरिडॉर होते, त्यातील सर्वच चालू नव्हते, सगळीकडे जाण्याची परवानगी नव्हती - त्यामुळे आयोजक सांगतील त्या मार्गानेच जाणे वगैरे! मोबाईल वापरण्यास मनाई!

आयोजकांच्या मागोमाग आम्ही प्रेक्षक मंडळी आत जाऊ लागलो. पहिलं पाऊल टाकताच जाणवलं, की या इमारतीच्या भिंती खूप जाड आहेत आणि तिथल्या थंड हवेत पन्नास साठच्या दशकाचा काळ जणू गोठून, थिजून गेला आहे. भिंतींवर जुनी पोस्टर होती, त्यावर कुठल्या ना कुठल्या कॅप्टन, सैनिकी अधिकाऱ्यांचे फोटो होते, काही विमानांचे, रणगाड्यांचे फोटो होते. एकूण माहौलात युद्ध होतं. थोड्या वळणा वळणाच्या अरुंद जिन्याने आम्ही खाली उतरलो. जमिनीखाली हे तीन ते चार मीटरच असावं. आता खाली एक तरुण मुलगी मोबाईलचा टॉर्च लावून आम्हाला वाट दाखवत होती. आतमध्ये अनेक खोल्या होत्या, त्यातल्या काही बंद होत्या. इतर काही खोल्यांमध्ये अंधूक असा मेणबत्त्यांचा प्रकाश होता, त्यामुळे एखाद्या जुन्या गुहेत गेल्यासारखं आदिम वाटत होतं. ज्या खोलीत परफॉर्मन्स होणार होता

अनुक्रमणिका



त्या खोलीपर्यंत त्या मुलीने आम्हाला वाट दाखवली, सर्वांत महत्त्वाचं म्हणजे कोणीही एक शब्दही बोलत नव्हतं. ही मुलगी परफॉर्मन्समध्ये असणार हे तिच्याकडे पाहून लगेच कळत होतं; किंबहुना अभिनेत्रींनं प्रेक्षकांना वाट दाखवत परफॉर्मन्सच्या जागी नेणं हादेखील परफॉर्मन्सचाच भाग! एखाद्या स्टुडिओच्या ध्वनिरहित आसमंतासारखा हा अंधारी, ध्वनिरहित आसमंत होता. बाहेरचे आवाज इथे पोहचत नव्हते आणि आतमध्ये अगदी किंचित आवाज जरी केला तरी तो खूप मोठा वाटत होता. अशा जागेत गेल्यावर आपण जगापासून, त्याच्या कोलाहलापासून तुटून जातो. अगदी तेच प्रकाश आणि काळाबद्दलही म्हणता येईल! अशा जागी जर खूप जास्त काळ घालवला तर जगाच्या काळाच्या धाग्यापासून तुटून जाऊ अशी जाणीव माझ्या अंतर्मनात कुठेतरी जागृत झाली.

सर्व प्रेक्षक त्या छोट्या खोलीत जमा झाले. इथे बसायची सोय नव्हती, त्यामुळे एकमेकांना खेटूनच उभं रहावं लागत होतं. त्यामुळे थोड्याच वेळात थंड वातावरणात किंचित ऊब निर्माण झाली. एकमेकांचे चेहरे दिसत नव्हते, डोळ्यात बोट घातलं तरी काही दिसण्याची शक्यता नव्हती. पण म्हणजे परफॉर्मन्ससाठीचं वातावरण तयार झालं होतं असं म्हणता येईल. सर्व प्रेक्षक स्थिरस्थावर झाल्याचं जाणवताच डाव्या बाजूच्या कोपऱ्यातून एक गाणं उमटलं. छान आवाजात एक मुलगी गात होती. तिचं छोटं गाणं संपल्यानंतर एक अंधूक दिवा लागला, हलका प्रकाश सगळीकडे पडला, त्याच्या कडा अंधारात मिसळून जात होत्या आणि काहीच क्षणांत दुसरी अभिनेत्री समोर दिसू लागली. परफॉर्मन्स सुरू झाला.

कथा माहीत होती त्यामुळे मूळ कथा, त्यात केलेले बारीकसारीक बदल किंवा उलटापालट हे सर्व लक्षात येत होतं. सर्वांत महत्त्वाचा बदल होता मूळ कथेत एकच मुलगी आहे आणि इथे चार मुली होत्या. या चारही मुली एकोणिसाव्या शतकातल्या कथेतल्या मुली वाटत होत्या पण त्यांच्यामध्ये आजच्या काळातल्या मुलीदेखील दिसत होत्या. अंधार आणि प्रकाश यांचा खेळ करीत कधी काडेपेटीतल्या काही सेकंद जळणाऱ्या काड्या, अंधूक प्रकाश देणारे दिवे या अभिनेत्री बऱ्याचदा स्वतःचा चेहऱ्यासमोर थोडा वेळ धरून ठेवत. कधी तो प्रकाशाचा झोत इकडून तिकडे हलत असे आणि त्यामुळे छायाप्रकाशाचं चांगलं नाट्य अभिनेत्रींच्या चेहऱ्यावर तयार होत होतं. अशा रचना अर्थातच अत्यंत देखण्या आणि कथेतील वातावरणाला साजेशा आणि न्याय देणाऱ्या होत्या. सुरुवातीला हे छान वाटलं आणि त्यामुळे उत्सुकता वाढलीदेखील. परंतु पूर्ण परफॉर्मन्सभर मग हे इफेक्टस किंवा डिव्हाइसेस येत राहिले आणि

अनुक्रमणिका

त्यांची वेगवेगळ्या जागी नुसतीच पुनरावृत्ती होत राहिली. छोट्या छोट्या नाचांमध्ये, त्यांच्या काही एकत्र रचनांमध्ये हे एकमेकांच्या चेहऱ्यासमोर मेणबत्ती धरून त्याच्या प्रकाशात संवाद म्हणणे, वेश्याघराच्या एका प्रसंगात (असा प्रसंग अर्थातच मूळ कथेत नाही, परंतु जुन्या कथेचं हे नवीन इंटरप्रिटेशन असल्याचं स्पष्ट दिसत होतंच!) अभिनेत्रीने आपला नुसता चेहराच नव्हे तर शरीराच्या इतर भागावरही मेणबत्तीचा आणि फुलबाजीचा प्रकाश दाखवणे (अभिनेत्री नग्न नव्हत्या!) आणि संवाद म्हणणे हे आता सवयीचं झालं होतं किंवा अभिनेत्रीच्या हातात दिवा/मेणबत्ती आली की ती आता ही ट्रिक करणारच हे माहीतच झालं होतं!

एकूण अभिनेत्री चार होत्या. परफॉर्मन्सचे प्रसंग तीन/चार वेगवेगळ्या खोल्यांमध्ये झाले. त्यासाठी पुन्हा प्रेक्षकांना अरुंद कॉरिडॉरमधून एका खोलीतून दुसऱ्या खोलीत जावं लागलं आणि अभिनेत्रीच इथे मूक गाईड झाल्या होत्या. अखेरचा मृत्यूचा प्रसंग एका बऱ्यापैकी मोठ्या खोलीत झाला! इथे बसण्यासाठी मोठ्या लाकडी संदुका होत्या. आजीच्या भेटीचा आणि मुलीच्या मृत्यूचा प्रसंग झाला आणि परफॉर्मन्स संपला. पुन्हा एकदा निमुळत्या कॉरिडॉरमधून, अरुंद जिन्यावरून वाट काढत आम्ही प्रेक्षक बाहेर आलो. बाहेर किंचित पाऊस होता, सूर्य अस्ताला गेला होता.

परफॉर्मन्सचे अनुभव आणि आपल्या अपेक्षांचे ताळमेळ

कुठलाही बरावाईट प्रयोग पाहून आल्यानंतर बऱ्याचदा आपण आपल्या मनाशी काही संवाद/चर्चा करीत असतो. कधी मागल्या एखाद्या प्रयोगाची तुलना, आवडल्या-नावडल्या/जमलेल्या-हुकलेल्या बाबींचा विचार, अशा अनेक पातळ्यांवर कधी जाणीवपूर्वक तर कधी अजाणता आपल्या मनात काही खल चालू असतो. हा परफॉर्मन्स पाहिल्यानंतर मी या गोष्टीवर जाणीवपूर्वक विचार करू लागलो, की परफॉर्मन्स/नाट्यप्रयोग या फॉर्मकडून माझ्या नक्की कोणत्या अपेक्षा आहेत आणि त्या तशा का आहेत? या अपेक्षा पूर्वी कशा होत्या, त्या कशा आणि का बदलत गेल्या याचा माझा मलाच शोध घ्यायला हवा! यासोबतच आजूबाजूच्या लोकांच्या एखाद्या परफॉर्मन्सकडून किंवा एकुणातच नाट्यप्रयोगाकडून कोणत्या अपेक्षा आहेत/असतात, त्या कशा बदलतात, त्या अपेक्षांमुळे आस्वादनात आणि नंतर येणाऱ्या प्रतिक्रियेवर काही परिणाम होतो का याचा शोध घ्याला हवा.

माझ्याबद्दल एक गोष्ट मला अगदी चटकन सांगता येऊ शकते ती म्हणजे परफॉर्मन्स किंवा नाट्यप्रयोग या प्रकारावर माझं लहानपणापासून खूप प्रेम आहे ते बहुधा यासाठी, की लहानपणापासून मी पाहिलेले बहुतेक प्रयोग, परफॉर्मन्स हे एक प्रकारची ऊर्जा जागृत करणारे होते. कधी एखाद्या प्रयोगातील कंटेन्ट भावला, समजला नसला तरी अभिनेत्यांची मंचावरील ऊर्जा मला बरंच काही देऊन गेली आहे. तर ऊर्जेचा मुद्दा प्रथम पाहूयात. मला असं वाटतं, की एक प्रेक्षक/आस्वादक म्हणून मी नाटकाला/परफॉर्मन्सला यासाठीच जातो, की कुठल्याशा ऊर्जेचं दर्शन व्हावं. मंचावरील ऊर्जेचा अनुभव ही माझी आस्वादक म्हणून प्रमुख अपेक्षा असते.

मंचावरील ऊर्जा, अभिनेत्याचं असणं अभिनयाची ऊर्जा

नाटक या एकाच विधेचे अनेकविध प्रकार जरी असले म्हणजे वास्तववादी नाटक, अब्सर्ड नाटक, लोकनाट्य असे आणखी अनेक, तरी मंचावर जे काही घडत असेल ते ऊर्जामुक्त असलं पाहिजे यावर आपल्यापैकी बहुतेकांचं एकमत व्हावं! प्रत्यक्ष जीवनातील सुख-दुःखाचं चित्र जरी मांडायचं असेल तरी त्या मांडण्यात नटाची शारीर, मानसिक ऊर्जा परफॉर्मन्समध्ये पूर्णपणे असेल तर असे प्रयोग लक्षवेधी होतात. यासंदर्भात आपल्याकडच्या काही प्रसिद्ध नटांची उदाहरणे घेता येतील. मला स्वतःला प्रशांत दामले यांच्या नाटकांचे विषय फारसे आवडत नाहीत, भावत नाहीत परंतु एक अभिनेता म्हणून ज्या निखळ ऊर्जेने प्रशांत दामले मंचावर वावरतात त्याला तोड नाही. 'तो मी नव्हेच' या नाटकाचे मूळ प्रयोग ज्यांनी अनुभवले असतील त्यांना प्रभाकर पणशीकर प्रत्येक प्रवेशाला मंचावर काय जादू करीत असत हे चांगलंच ठाऊक आहे. तीच गोष्ट नृत्याबद्दल, संगीताबद्दलही म्हणता येईल. तबला वादनात झाकीर हुसेन सारखा कलाकार मंचावर

अनुक्रमणिका

नुसता येऊन बसला तरी एक प्रकारची ऊर्जा मंचावर संचारते, नंतर त्यांच्या वादनाने ती आणखी वाढते हे सांगायला नकोच. मुळात भारतीय सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्यात अनेक लोककला फॉर्म्स, लोकनाट्ये, लोकनृत्ये ही अशा ऊर्जेने भारित आहेत. गोंधळाचंच उदाहरण घेऊयात! संबळ वाजवीत, देवीच्या नावाचा गजर करीत जोशात नाचणं हा गोंधळ कलेचा अविभाज्य हिस्सा! उत्तम गोंधळ अनुभवल्यानंतर मनुष्याला आपल्यात ऊर्जेचा संचार झाल्यासारखं वाटतं. तथाकथित धार्मिक विधींमधून येणारा असा ऊर्जावान अनुभव समाजातील बहुतेक सर्वजण घेतात. अशा प्रकारचा अनुभवाचा पोत हा आपला एक खास सामाजिक-सांस्कृतिक यूएसपी म्हणायला हवा.

युरोपीय समाजात विधींची संख्या किंवा त्यांचा विस्तार फारसा नाही तरीही चर्चमधील वृंदगायन, ऑर्गन वादन, शेतावरील खुल्या आवाजात गायिलेली लोकगीते यांच्यामध्ये भारून टाकण्याची, मंत्रमुग्ध करण्याची फार मोठी शक्ती असते. तर समाजगणिक निराळा पोत असलेले असे अनुभव जगभरात आजूबाजूला विखुरलेले आपल्याला दिसतील. याशिवाय मंत्रपाठ/रुद्रीपाठ यासारखे प्राचीन धार्मिक असे विधी पाहिले तर त्यांच्यामध्ये नृत्य/हालचाल सापडणार नाही परंतु नुसत्या आवाजाने, उच्चाराने आणि पठणाने आसमंत भारून टाकण्याची किमया या विधींमध्ये आपल्याला सापडते. अभिनेते, नर्तक, गायक, वादक अशा विविध कलाकारांनी जाणीवपूर्वक आपल्या आजूबाजूला असणाऱ्या या ऊर्जास्थळांचा किंवा स्रोतांचा शोध घेतला तर त्यांच्या हातात काही मौल्यवान गोष्टी सापडण्याची शक्यता असतेच.

'घाशीराम कोतवाल' यासारख्या जुन्या नाटकाचा इथे मला उल्लेख करावासा वाटतो. संगीत, अभिनय, नृत्ये अशा सर्वकलांनी युक्त अशा या अत्यंत चिरेबंद प्रयोगाची ऊर्जा ही प्रेक्षकाला भरून टाकणारी होती आणि ती ऊर्जा थेट त्या त्या कलाप्रकारातून आलेली दिसत होती. यात अभिनेते, संगीतकार आणि दिग्दर्शक या सर्वांचंच योगदान होतं. त्यातून मिळणारा नाट्यानुभव हा अत्यंत तीव्र प्रकारचा होता. अशा जुन्या उदाहरणांची उजळणी आपण केली तर आपल्याला कोणत्या प्रकारची ऊर्जा वारसाहक्काने मिळाली आहे हे आपल्याच लक्षात येईल. त्या ऊर्जेचं जतन, संवर्धन करणं हे प्रेक्षक आणि कलाकार म्हणून आपलं काम आहे.

अभिनयाच्या संदर्भात भूमिकेची लांबी किंवा भाषण/संभाषणाची लांबी हाच कायम महत्त्वाचा निकष असतो असं नाही. अधांतर या जयंत पवार लिखित नाट्यप्रयोगामध्ये अत्यंत गुणी अभिनेता भरत जाधव जी भूमिका करीत असे ती भूमिका आठवून पाहा. खोलीच्या एक कोपऱ्यात किंवा पलंगावर बसून दिवसभर रेडिओवर क्रिकेट कॉमेंट्री ऐकणारा इतरांच्या दृष्टीने वाया गेलेला एक पोरगा असं हे पात्र आहे. इतर अनेक पात्रांच्या तुलनेत शारीर हालचाल कमी असलेलं. इतरांकडून कायम दुर्लक्ष होत असलेलं आणि कमी संवाद असलेलं हे पात्र आहे. तरीही प्रेक्षकांचं लक्ष अनेक वेळा आपल्याकडे खेचण्यात हा गुणी अभिनेता यशस्वी होतो. आणि इथेच आपल्याला अभिनेत्याचं मंचावरील 'असणं' नक्की काय असतं. त्याचा मंचावरील 'प्रेझेन्स' म्हणजे नक्की काय याबद्दल विचार करावा लागेल. अभिनेत्याच्या मंचावरील 'असण्या'बद्दल म्हणजे त्याच्या प्रेझेन्सबद्दल अनेकजणांनी अनेक प्रकारे विचार केलेले आहेत आणि प्रयोगही केलेले आहेत.

या संदर्भात स्तानिस्लावस्कीसारख्या दिग्दर्शकाने आपल्या टीममधील अभिनेत्यांकडून अनेकविध प्रकारे काम करवून घेतलं आहे आणि त्याच्या काही नोंदीदेखील केलेल्या आहेत. पीटर ब्रुक या अत्यंत मोठ्या दिग्दर्शकाचं या संदर्भातलं एक विधान इथे पाहूयात.

What matters to me is that one actor can stand motionless on the stage and rivet our attention while another does not interest us at all. What is the difference? Where chemically, physically, psychically does it lie? Star quality, personality? No. That's too easy and is not an answer. I don't know what the answer is. But I do know that it is here: in this question we can find the starting point of our whole art. (Peter Brook, The Shifting Point)

याचं भाषांतर देण्याची गरज नसावी. एखाद्या अभिनेत्याचं किंवा अभिनेत्रीचं मंचावरील अस्तित्व/त्यांचं असणं हे इतरांपेक्षा वेगळं/लक्षवेधक

अनुक्रमणिका

का असतं हा एक महत्त्वाचा प्रश्न. पीटर ब्रुकसारखा अनुभवी दिग्दर्शकदेखील इथे म्हणतो आहे, की या प्रश्नाचं उत्तर नक्की काय असावं हे त्याला माहित नाही, कदाचित त्याच्या दीर्घकालीन शोधाला सोबत करणारा हा प्रश्न असावा. आधुनिक विज्ञानाच्या प्रगतीसोबत न्यूरोसायन्स क्षेत्रांत देखील या प्रश्नाच्या संदर्भात संशोधन सुरू आहे हा या शोधाचा एक मजेदार पैलू. या प्रश्नाचा शोध जसे अभिनेते, दिग्दर्शक घेत असतात आणि त्यात आपल्या परीने योगदान देत असतात, तसंच जाणकार प्रेक्षकांनीदेखील आपल्या प्रतिक्रिया योग्य प्रकारे नाट्यसमूहापर्यंत पोचवून आपलं योगदान दिलं तर त्यातून एक छान कलाकार=आस्वादक परिसंस्था तयार होऊ शकेल. मंचावरील अभिनयात ही ऊर्जा नक्की कुठून येते, ती जाणीवपूर्वक आणता येते का, तिची काही साधना करता येते हे प्रश्न कलाकार आणि आस्वादक दोघांच्याही दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत आणि या दोन्ही बाजूंनी आपापल्या परीनं यात योगदान देत रहायला हवं. वैचारिक किंवा सैद्धांतिक पातळीवर या प्रश्नाचा विचार जरूर विचार व्हावा परंतु हा प्रत्यक्ष करून पाहण्याचा विषय आहे.

परफॉर्मन्स आणि आस्वादन यातल्या एका नव्या पैलूबद्दल बोलण्याचा प्रयत्न करूयात. या स्थितीमध्ये परफॉर्मन्स करणारे स्थानिक आहेत, त्यातली कहाणी, त्यातल्या घटना स्थानिक संस्कृतीशी जोडलेल्या आहेत आणि प्रेक्षक/श्रोता/आस्वादक हा स्थलांतरित आहे. मी आणि माझ्यासारखेच अनेक स्थलांतरित लोक जेव्हा स्थानिक नाट्यप्रयोग पाहतात किंवा कधी प्रत्यक्ष नाटकात काम करतात तेव्हा वरील प्रश्नांच्या आणखी काही पैलूंबद्दल आपल्याला विचार करावा लागतो.

एकतर एक स्थलांतरित म्हणून मी आधी नाट्यसंहिता, तिचा अन्वयार्थ, तिचं रूपांतर/भाषांतर आदी या सर्व प्रक्रियेकडे कसा पाहतो, तिचं आस्वादन कशा प्रकारे करतो, ते स्थानिक प्रेक्षकांच्या तुलनेत काही निराळं असतं की नसतं; त्यामागची कारणं कोणती असू शकतात? ज्या देशात आपण गेली काही वर्षे राहतो त्या देशातील आजच्या पिढीच्या अभिनेत्याला अशा ऊर्जेचं दर्शन, अशा प्रकारच्या ऊर्जेची प्रेरणा कुठे मिळते? त्याबद्दल मला एक प्रेक्षक म्हणून काही कल्पना आहे का? आजच्या अभिनेत्याच्या प्रेरणा, त्यांच्यासमोर असलेली बरीवाईट उदाहरणे, त्यांच्या अभिनय साधनेची पद्धत याची मला एक प्रेक्षक म्हणून काही कल्पना आहे का?

हा मुद्दा उपस्थित करण्याचं कारण असं की माझा भारतीय अनुभव सांगतो, की एक प्रेक्षक म्हणून बरेवाईट प्रयोग पाहताना पुष्कळदा नटसंच पडद्यामागे कसा असतो याची काहीएक कल्पना प्रेक्षक म्हणून आपल्याला निश्चित असते. बहुतेक प्रेक्षक आणि नाट्यमंडळी कमोबेश एकाच साहित्यिक/सांस्कृतिक पार्श्वभूमीची असतील तर एकमेकांच्या विषयी, प्रेक्षकांना अभिनेत्यांच्या प्रवासाविषयी आणि अभिनेत्यांना प्रेक्षकांच्या आस्वादन प्रक्रियेविषयी जास्त जवळून ओळख असते. स्थलांतरित प्रेक्षक जेव्हा एखादा स्थानिक परफॉर्मन्स पाहतो/अनुभवतो तेव्हा त्याचं आस्वादन कशा प्रकारे होतं हा विस्तृत चर्चेचा विषय ठरावा.

काही वर्षांपूर्वी मला आलेला एक अनुभव इथे नमूद करतो. माझी एक मैत्रीण शहरातल्या बाहुली थिएटरमध्ये काम करते. तिच्यासोबत कुठल्याशा फेस्टिवलनंतर गप्पा मारीत असताना ती सांगत होती, की विद्यार्थी म्हणून तिला 'एशियन थिएटर' विषय होता. 'एशियन थिएटर' हा खूप मोठी व्याप्ती असलेला आणि जटिल विषय आहे. त्यात कोरियन थिएटर शिकताना, खुद्द कोरियाहून आलेल्या एक अध्यापिका त्यांच्यासोबत कोरियन नाटक वाचत होत्या. त्या नाटकातली मुख्य नायिका सध्याचं जीवन ज्या प्रकारे जगते आहे त्यामागे तिच्या मागच्या दोन जन्माचे संदर्भ होते आणि एका अर्थाने पुनर्जन्म न मानणाऱ्या समाजातल्या विद्यार्थ्याला अशा प्रकारची कृती समजून घेताना प्रयत्नांची, कल्पनेची पराकाष्ठा करावी लागते. आपण वरवर खूप ग्लोबलाईज झालो आहोत; पण आपल्याला एकमेकांची रंगभूमी समजून घ्यायला फार मोठा प्रवास करावा लागणार आहे हे अशा अनौपचारिक गप्पांमधूनदेखील आपल्याला जाणवतं.

दुसऱ्या भाषेतील, संस्कृतीतील थिएटर समजणे यासाठी नक्कीच त्या भाषेचा, संस्कृतीचा काहीएक अभ्यास असणं गरजेचं आहे तरीही कोणत्याही नाट्यप्रयोगाचा व्यवच्छेदक वैश्विक/युनिवर्सल गुण

म्हणजे त्यातील ऊर्जा याबद्दल माझ्या मनात दुमत नाही. माहीत नसलेल्या भाषेतील, संपूर्णपणे अनोळखी सांस्कृतिक संदर्भ असलेला नाट्यप्रयोग जर पुरेसा ऊर्जावान असेल तर तो प्रेक्षक/आस्वादक म्हणून नक्कीच लक्ष वेधून घेऊ शकतो.

वास्तविक एक साधा प्रेक्षक म्हणून मला (किंवा कुणालाच) इतक्या क्लिष्ट प्रश्नांवर फारसा विचार करण्याची गरज नसावी; कारण एक प्रेक्षक म्हणून ढोबळपणे परफॉर्मन्स आवडला किंवा नाही आवडला असं सांगून/नोंदवून भागून जाऊ शकतं. तरीही एक जिज्ञासू प्रेक्षक म्हणून आपण असे प्रश्न विचारत राहिलो तर आपल्या हाती काही मजेदार गोष्टी येऊ शकतील. या प्रश्नाचा शोध घेऊ गेलो तर आजच्या काळातील नाट्यसमूह कसे चालतात, कशा प्रकारे काम करतात, त्यांच्या प्रेरणा नक्की कोणत्या आहेत, त्यांची लक्ष्ये कोणती आहेत अशा अनेक बाबींचा आपल्याला खोलवर विचार करावा लागेल आणि त्याचा शोध घ्यावा लागेल. आमच्या शहरात गेल्या काही वर्षात काही ऑल-वीमेन अर्थात फक्त स्त्री-कलाकारांचे काही नाट्यसमूह तयार झाले आहेत. त्यामागची कारणे काय असावीत असादेखील प्रश्न मला इथे मांडावासा वाटतो.

प्रस्तुत प्रयोगात विषय, अवकाश यांची निवड अप्रतिम आणि साजेशी असली तरी या प्रयोगात ऊर्जा म्हणून काही नव्हतीच. त्या जागेतील सुन्नपणा वापरण्याचा कोणताही जाणीवपूर्वक प्रयत्न अभिनेत्री किंवा दिग्दर्शक यांनी केलेला दिसला नाही. फक्त योग्य जागेची निवड यावर थांबून कसं चालेल? डिवाइसबद्दल एक निरीक्षण असं आहे, की आजकाल आमच्याकडचे पुष्कळ विविध थिएटर ग्रुप, नटांसाठीचे जे वेगवेगळे सराव अभ्यास असतात (शारीरिक किंवा आवाजाचे किंवा कोरिओग्राफीचे एक्सरसाइज), ते बहुतेक जसेच्या तसे मंचावर प्रयोगात वापरतात. हे म्हणजे सरावाचे पलटे किंवा अलंकार मैफिलीत गाण्यासारखं झालं (आजकाल बरेचसे तथाकथित प्रथितयश गायक हे करू लागलेले आहेतच, त्यात फ्यूजनचा भडिमार!). हे अभ्यास जसेच्या तसे वापरून आपण त्यातून काहीतरी नवीन इंटरप्रिटेशन आपण पोहचवतो आहोत अशी त्यांची पुष्कळदा खात्री झाल्याचं दिसून येतं.

प्रयोगातील अशा खटकणाऱ्या गोष्टी कधी कोणी एखाद्या ओळखीच्या नटाशी बोलून नोंदवत असतो परंतु यासंदर्भात प्रेक्षक/आस्वादक/समीक्षक आणि अभिनेते यांच्यात विस्तृत आणि नियमित चर्चा होत राहिल्या तर ते नाट्यकलेसाठी जास्त हितकारी असेल असं मला वाटतं.

प्रेक्षक/समीक्षक आणि परफॉर्मर यांच्यामधील संवादाच्या संदर्भात आणखी एक निरीक्षण इथे नोंदवावंसं वाटतं ते म्हणजे नटांवर किंवा नाट्यसमूहांवर खुलेपणे किंवा मुक्तपणे टीका अशी फारशी होताना दिसत नाही (पडद्यामागची कुरबुर म्हणजे स्पष्ट टीका नव्हे! हेच पुष्कळ प्रमाणात इथल्या संगीत क्षेत्रातही मला अनुभवायला मिळालं आहे). आपल्या आजूबाजूला घडत असणारे विविध ललितकलांमधील प्रयोग आणि त्याचे आस्वादक आणि टीकाकार हा वास्तविक खूप विस्तृत आणि गुंतागुंतीचा असा विषय आहे त्यामुळे त्याबद्दल कधीतरी स्वतंत्रपणे चर्चा करूयात.

असो, तर बंकरसारख्या इतक्या इंटरेस्टिंग, अनोख्या जागेत एक ऊर्जावान प्रयोग करण्याची इतकी चांगली सुवर्णसंधी गमावल्यामुळे प्रयोगानंतर मला थोडं वाईट वाटत होतं, किंचित रागही आला होता. याबद्दल मैत्रिणीशी बोलण्याची संधी मिळाली नाही, परंतु आम्ही प्रत्यक्ष भेटलो तर तिला माझे मुद्दे नक्की सांगेन.

प्रयोगानंतरच्या गप्पा

प्रयोगानंतर त्या अंधारी बंकरमधून बाहेर आलो. आता एव्हाना बाहेरही अंधार होऊ लागला होताच आणि पावसाची किंचित भुरभुर सुरू होती. पुढल्या प्रयोगासाठीचे प्रेक्षक जमा होऊ लागले होते. आता गुमान घरी जावं असा विचार करीत आवारातून बाहेर पडत होतो तोच थिएटरवाला मित्र प्रेक्षकांच्या घोळक्यात दिसला. हा मित्र गेली अनेक वर्षे शहरातल्या एका थिएटरमध्ये टेक्निशियन आहे त्यामुळे त्याला नाटकाच्या पडद्यामागचं जग चांगलंच ठाऊक आहे. मग आम्ही दोघं भुरभुर पावसात हळू हळू चालत गप्पा मारू लागलो.

सुरुवातीला त्यांच्या थिएटरबद्दल काही चर्चा झाल्यानंतर या प्रयोगाबद्दल आम्ही बोलू लागलो. मी त्याला माझं मत सांगितलं. त्यानंतर आम्ही जवळजवळ

अनुक्रमणिका

तासभर रस्त्यावर नाटक, राजकारण, जुना काळ, नवा काळ अशा अनेक धाग्यांबद्दल बोलत होतो. हा सर्वच संवाद इथे देणं शक्य नाही; परंतु त्यातील काही मुद्दे मात्र फार रोचक आहेत. प्रयोगाच्या ऊर्जेबद्दल माझा मित्र माझ्याशी पुष्कळ सहमत होता; परंतु त्याला एकूण प्रयोगात आणखीही काही गोष्टी जाणवल्या होत्या त्या मला फारशा जाणवलेल्या नव्हत्या. उदाहरणादाखल म्हणजे वेश्येचा (मूळ कथेत नसलेला) प्रसंग ! हा प्रसंग त्यांनी का घातला असावा याबद्दल आम्ही बोलत होतो तेव्हा त्याने त्याचे काही अनुभव सांगितले. ओल्ड सिटीत रात्री फिरताना अनेक तरुण आणि खासकरून तरुणी दिशाहीनपणे फिरताना त्याने अनेक वेळा पाहिलेले होते; त्याच्यासाठी त्या दृश्याशी प्रस्तुत प्रयोगातील दृश्य जुळत होतं. त्याने आणखी इतर काही दैनंदिन जीवनातील निरीक्षणं सांगितली आणि त्याचं काहीएक प्रतिबिंब त्याला या प्रयोगात दिसलं होतं. मी शहरात इतकी वर्षे राहात असून देखील मला या प्रकारचं जग दिसलेलं नाही आणि त्यामुळे माझं या प्रयोगाचं आस्वादन वेगळं होतं. अर्थात एकाच देशात, शहरात राहत असूनही प्रत्येक प्रेक्षक प्रयोगाकडे वेगवेगळ्या प्रकारे पाहू शकतोच. तरीही इथे मला मित्राने एका मुद्यावर विचार करायला भाग पाडलं आणि तो म्हणजे ग्लोबलाईज जगात दुसऱ्या देशात राहून तिथल्या नाट्यप्रयोगांचे आपण नक्की कशा प्रकारे आस्वादन करतो याचाही एक लेखाजोखा आपल्या मनाशी मांडत राहिला पाहिजे. असो, इतके अनेक प्रश्न मांडणाऱ्या या पहिल्या कहाणीचा शेवटही एका प्रश्नाने करतो. वाचकहो, प्रेक्षकहो, तुमच्या परफॉर्मन्सकडून कोणत्या अपेक्षा आहेत?

कहाणी दुसरी

Exi (s) t! ची छोटी डायरी !

ऑक्टोबरच्या मध्यावर प्शेमेकचा फोन येतो. संध्याकाळी येऊ शकशील का? एक नवीन प्रयोग आहे. तुला बहुतेक वाजवावं लागेल, आल्यावर बोलूयात.

प्शेमेक हा शहरातील बराक कुलतुरे या संस्थेचा सर्वेसर्वा. हे शहरातील एक छोटं सांस्कृतिक केंद्र म्हणता येईल. या संस्थेने नुकतीच सोळा वर्षे पूर्ण केली. या संस्थेशी मी गेली सहाएक वर्षे निगडित आहे आणि अनेक वेगवेगळ्या प्रोजेक्टमध्ये काम केलं आहे. तर संध्याकाळी आमची भेट होते तेव्हा प्शेमेक म्हणतो, की ओल्गा केबास नावाची एक युक्रेनहून आलेली डान्सर आहे. तिचा एक परफॉर्मन्स आहे. त्यात पार्श्वसंगीताचे तुकडे आहेतच पण तरी काही ठिकाणी लाईव्ह संगीत हवं आहे. तू करशील का? मी अशा गोष्टींसाठी तयार असतोच! लगेच होकार भरून पुढच्या तालमीच्या तारखा, वाद्य आणून ठेवण्याचा इंतजाम या सर्व गोष्टी आम्ही पक्क्या करतो.

इथे एक खास गोष्ट सांगावी लागेल, ती म्हणजे ही संस्था सुरुवातीपासूनच मायनॉरिटी ग्रुप्ससोबत काम करण्याचा प्रयत्न करते आहे. अपंग लोकांसाठी वर्कशॉप घेणे, त्यांचे काही परफॉर्मन्स करणे असे अनेकविध उपक्रम करीत त्यांची वाटचाल सुरू आहे. युक्रेन युद्धामुळे युक्रेनहून जे अनेक निर्वासित शहरात आले त्यातल्या अनेकांना एकत्र आणण्याचं, त्यांना विविध प्रकारची मदत देण्याचं कामदेखील या संस्थेत सुरू असतंच! परंतु विशेष म्हणजे गेल्या दोन वर्षांपासून इथे एक युक्रेनियन नाट्यसमूह कार्यरत झाला आहे आणि व्हाइट रशियावरून आलेल्या तरुण लोकांचा एक चांगला कॉयर नुकताच काही महिन्यांपूर्वी तयार झाला आहे. त्यांचे परफॉर्मन्स इथे नियमितपणे होऊ लागले आहेत. त्यामुळे नवीन नवीन गोष्टी पाहण्याची आणि ऐकण्याची चांगली संधी मिळते आहे.

तालमी आणि शिकणे

पहिल्या दिवशी ठरलेल्या वेळेच्या आधी मी पोहचतो. यावेळी आणखी काही वाद्ये सोबत असतात. आम्ही दोघेही ओल्गाची वाट पाहत असतो. ती बरीच उशिरा येते. मधल्या वेळात मी काही वाजवत असतो, मी अजून पूर्ण परफॉर्मन्स पाहिलेला नसल्याने मला उत्सुकता असते. सुदैवाने मला आज बराच वेळ असतो. उशिरा येणं हे इथल्या कार्यपद्धतीत फारसं बसत नाही. अर्धा तास होऊन जातो. आता मला जरा वैताग येऊ लागतो. प्शेमेक मला सांगतो आणखी दहा मिनिटांत ओल्गा येईल, पण

अनुक्रमणिका

ती जवळजवळ अर्ध्या तासानी येते. आल्यावर सॉरी म्हणते. मी लगेचच वाद्य घेऊन तयार होऊन बसतो. ओल्गा थकलेली दिसते. आमची भेट पहिल्यांदाच होत असते. ती मला फारसा प्रतिसाद देत नाही. हे माझ्यासाठी जरा विचित्र असतं, म्हणजे जनरली इथला मनुष्य, त्यातही खासकरून संगीत, चित्र, नाटक क्षेत्रातला मनुष्य पहिल्यांदा जरी कुणाला भेटला तरी अगदी साताजन्माची ओळख असल्यासारखादेखील भेटू शकतो. तर इतक्या वर्षांच्या अनुभवाच्या पार्श्वभूमीवर हा माझ्यासाठी एक कल्चरल शॉकच असतो.

त्यांनी बसवलेला संपूर्ण प्रयोग आधी मला पाहायला मिळावा ही माझी साधी अपेक्षा असते, पण ती आज पूर्ण होईल असं दिसत नाही. कारण त्यांनी आधी काय बसवलं आहे त्यावर पुढे माझं काम ठरणार! परंतु त्यांची तालीम सुरू होते अगदी ढिसाळ पद्धतीने. त्यात नियोजन दिसत नाही, पुन्हा ओल्गा अजून खुलेपणाने काही सांगताना दिसत नाही. तिचा मंचावरचा वावरदेखील अवघडल्यासारखा वाटतो. मला प्रचंड राग येतो आणि थोडा अविश्वासदेखील वाटतो.

इथे मला भारतीय किंवा पुण्यातल्या अनेक नाटकांच्या तालमी आणि त्यांच्या स्वरूपात नंतर होत गेलेले बदल आठवतात, त्यानंतर इकडे आल्यानंतर इथल्या तालमींची पद्धत समजून घेण्यात गेलेल्या अडचणी आणि नंतर बऱ्याच प्रमाणात अंगवळणी पडलेल्या काही सवयी-देखील आठवतात. त्यातली महत्त्वाची सवय म्हणजे वेळेवर काम सुरू करून बऱ्यापैकी नियोजित पद्धतीने ते पूर्ण करणे! पुण्यातील एकूण तालमींचा अनुभव पाहिला तर त्यात नियोजन आणि सुसूत्रता किती होती हे आज सांगता येणं मुश्कील आहे, परंतु तालीम सुरू होण्याआधी सर्वांनी शांत बसणे, कधी ओंकार, कधी प्रार्थना करणे याची जी एक खास सवय होती आणि त्या विधींचा जो उपयोग तालमीत होत असे तो इकडे आल्यानंतर मी जवळजवळ कधीच अनुभवला नाही.

ऐंशीच्या दशकातल्या तालमींच्या आठवणी ब्राऊज केल्या तर दिसणाऱ्या चित्रांवरून असं वाटतं, की बहुतेक सर्वांकडे भरपूर वेळ असे आणि तालमीला जवळजवळ संपूर्ण काळ बहुतेक सर्व टीम हजर असे, बहुतेक जणांना संपूर्ण नाटक पाठ असे. नंतर नंतर म्हणजे नव्वदच्या नंतर आपल्या प्रसंगापुरती तालीम करणे, प्रसंगांचे तुकडे पाडून तालमी करणे आणि नंतर त्याची जुळवाजुळव करीत संपूर्ण टीमने एकत्र काम करणे अशा प्रकारची पद्धत येत गेली. राजाभाऊ नातू यांच्यासारखे अगदी जुन्या काळातले लोक त्यांच्या तालमीच्या आठवणी सांगत असत, किंवा त्यांच्या काळातील नाटक बसवण्याच्या पद्धतीबद्दल सांगत तेव्हा एका अलिखित नियमाचा उल्लेख वारंवार होत असे. हा नियम म्हणजे तीन अंकी नाटकाची तालीम कमीतकमी सहा महिने चालायला हवी, आणि एकांकिका कमीतकमी एक महिना. नाटकाच्या एकूण प्रक्रियेवर विचार करीत असता मला काही स्वप्नेदेखील पडतात त्यात एक स्वप्न असं आहे, की विविध काळातील, पिढ्यांतील नाटकवाले एकत्र येऊन आपापल्या तालमीच्या प्रक्रिया, पद्धती याबद्दल एक पाच-सहा दिवस चालणारं चर्चासत्र घेत आहेत.

नाटक हा कलाप्रकार मला आवडण्यामागे मंचावरील ऊर्जा हे मागे सांगितलंच, तर नाटक प्रत्यक्ष करण्यामागे मला अत्यंत भावणारी गोष्ट आहे ती म्हणजे तालमीची प्रक्रिया. यात आपल्यासमोर असलेल्या नाट्यसंहितेला संपूर्णपणे आणि विविध अंगांनी समजून घेत शांतपणे मार्गक्रमणा करण्याची, एकमेकांना समजून घेत, संहिता हळू हळू उकलत जाण्याची जी एक फार फार मस्त मजा आहे तिची मला फार ओढ वाटते.

तर तालमीच्या पद्धती विविध देशांमध्ये विविध असणार हे स्वाभाविकच आहे. बऱ्यापैकी एकसंध समाजात, बऱ्यापैकी एकसंध चालीरीती, काळाची बऱ्यापैकी एकसंध कल्पना असलेल्या समाजातील लोक एकत्र आले आणि आजूबाजूचं जीवन बऱ्यापैकी स्थिर असेल तर अशा समाजात होणाऱ्या नाटकांच्या तालमीच्या पद्धती किंवा प्रक्रिया या निराळ्या दिसतात. पुन्हा त्यात हौशी आणि व्यावसायिक नाटकांच्या तालमींमध्ये थोडाफार फरक करता येईल, तरीही त्यांचं मूळ स्वरूप हे कमोबेश एकच असावं. इथे आमच्या या प्रयोगात पश्चिम पोलंडमधील आयोजक, युक्रेनहून विस्थापित झालेली नर्तकी आणि एक भारतीय मनुष्य अशी तीन अगदीच विविध टोके होती. त्यामुळे आम्हाला

अनुक्रमणिका

एकमेकांचा अंदाज यायला वेळ जाणार हे नक्की होतं.

पहिल्या फारशा उत्साहवर्धक न झालेल्या तालमीनंतर ओल्गाची कहाणी मला समजते. ती युक्रेनमधल्या एका विद्यापीठात नृत्य शिकवत होती, तिला दोन मुले आहेत आणि त्यांच्या कुटुंबात या रशियन आक्रमणामुळे फाळणी झालेली आहे. रशियाने केलेल्या आक्रमणात त्यांनी बांधलेलं एकुलतं एक बऱ्यापैकी मोठं घर उद्ध्वस्त झालेलं आहे. तिचा नवरा अजूनही युक्रेनमध्येच सैन्याच्या कामावर आहे. पोलंडमध्ये तिला आणि तिच्या दोन मुलांना आसरा मिळालेला आहेच, परंतु काम शोधणे, पैसे कमावणे, एकटीने हे सर्व निभावून नेणे हे एकाचवेळी मानसिक आणि शारीरिक कष्टाचं काम आहे. नृत्य करण्यासाठी शारीरिक ऊर्जा ही लागतेच. त्यासाठी तुमचं दैनंदिन जीवन बऱ्यापैकी स्थिर असावं लागतं. या स्थिरतेत आर्थिक, मानसिक, भावनिक स्थिरता असे अनेक पैलू आहेत. ही स्थिरता नसेल तर कलाकाराकडून चांगल्या, ऊर्जावान परफॉर्मन्सची अपेक्षा करणं अस्थायी आहे ही गोष्ट माझ्या लक्षात येते. असे अनुभव आले, की एरवी आपण आपल्याच जीवनातल्या ज्या गोष्टींबद्दल तक्रार करतो त्यात फारसं काही तथ्य नसतं हे उमजतं. थोडक्यात नाटकाची तालीम हा कायम काहीतरी शिकत राहण्याचा एक अड्डा आहे!

रेडिओवर बायो थिएटरच्या गप्पा

गाडीने रिहर्सलसाठी चाललो आहे. शहरात इतक्या ठिकाणी इतकी कामं सुरू आहेत आणि त्यामुळे नेहमीच्या बस, ट्राम सुरू नाहीत. बस, ट्रामने जामला मला आवडतं, पण या सर्वकाळ चालणाऱ्या बांधकाम, दुरुस्तीच्या काळातील अनुभव सांगतो, की कुठलीही बस किंवा ट्राम घेतली तरी आपण वेळेवर पोहचू शकत नाही. गाडीने शहरात फिरायला अजिबात आवडत नाही. पण नाइलाज आहे. गाडीत बहुतेक वेळा रेडिओ सुरूच असतो. रेडिओवर एका तरुण मुलीची मुलाखत सुरू आहे. ती अभिनेत्री असून तिच्या मोनो-परफॉर्मन्स एकपात्री प्रयोगाबद्दल सांगते आहे. मुलाखत घेणारीचा आवाज नेहमीप्रमाणेच छान, उजळ आणि उत्साही आहे. मुलाखत देणारी सांगते आहे, की एकपात्री प्रयोगातील जे पात्र ती साकारते त्या पात्राच्या कहाणीशी आपल्या जीवनातल्या अनुभवांचा ताळमेळ कुठे बसतो याचा शोध ती घेत राहते आणि स्वतःची कहाणी आणि पात्राची कहाणी या दोन रेषा जिथे छेदून जातात तिथे तिला एक प्रकारे बायो-पॉइंट मिळतात म्हणजे आत्मचरित्रात्मक असे मुद्दे मिळतात. त्यामधून प्रयोग उठावदार आणि जिवंत व्हायला मदत होते. थोडक्यात तिचं म्हणणं असं, की फिक्शनवाल्या कहाणीमध्येदेखील आपल्या चरित्राचे काही अंश असतात आणि ते शोधत राहायला हवेत.

यात फार नवीन असं काही नाही; जगभरातच एकूण जो साहित्य आणि नाट्यव्यवहार सुरू आहे त्यात फिक्शन आणि चरित्र किंवा प्रत्यक्ष जीवनकहाणी यांच्या सीमारेषा कायमच एकमेकांत गुंफलेल्या असतात. यासंदर्भात रिमीनी प्रोटोकॉल या प्रोजेक्टचा उल्लेख जरूर करावा लागेल. सन दोन हजारपासून हा ग्रुप जर्मनीमध्ये कार्यरत आहे. आजूबाजूच्या समाजातील लोकांचे अनुभव एकत्र करून त्यातून पात्रनिर्मिती करून त्या संकलित अनुभवांची व्यवस्थित छाननी करून त्याला परफॉर्मन्सचं रूप देण्याचं काम हा प्रोजेक्ट करतो. २००३ किंवा २००४ च्या आसपास मला यांचे प्रयोग पाहायला मिळाले आणि ते प्रयोग फार मस्त आणि ऑथेंटिक होते. तत्कालीन राजकीय, सामाजिक स्थितीचं चांगलं प्रतिबिंब त्यात पडलेलं दिसत होतं.

Exi (s) t ! पहिला प्रयोग

पहिला प्रयोग होतो. या प्रयोगाला प्रेक्षकांचा चांगला प्रतिसाद मिळतो. एकूण प्रयोगावर मी खूप खूश नसतोच, तरीही आता प्रयोग नक्की कुठल्या दिशेला जाणार, त्यात कोणत्या चांगल्या गोष्टी आहेत, कोणत्या उणिवा आहेत, माझ्याकडून कोणत्या चुका होत आहेत किंवा आणखी कुठे कुठे सुधारणेला वाव आहे याचं एकूण चित्र स्पष्ट झालेलं असतं. प्रयोगानंतर काही प्रेक्षकांकडून काही महत्त्वाच्या प्रतिक्रिया येतात. त्या प्रतिक्रियांबद्दलही आम्ही तिघे एकमेकांशी चर्चा करतो तसेच मी दोघांशी स्पष्टपणे बोलून मला खटकणाऱ्या गोष्टींबद्दल सांगतो.

प्रयोगाआधी झालेल्या काही तालमींमुळे ओल्गा

अनुक्रमणिका



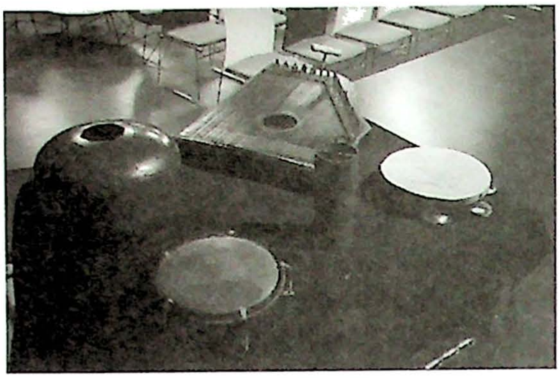
हळू हळू खुलत गेलेली असते. आता तिच्यात आणि माझ्यात अधिक संवाद होतो, होऊ शकतो. संवाद म्हणजे नुसतीच एकमेकांची स्तुती करणे नव्हेच, तर एकमेकांना खटकणाऱ्या, न आवडणाऱ्या गोष्टी खुलेपणाने एकमेकांना सांगणे. जर एखादा गट मिळून एखादा प्रयोग उभा करीत असेल तर अशा संवादाची फार गरज असते. आमच्या या प्रयोगात एक असा भाग येतो, की मागे पडद्यावर किंवा कधी स्क्रीनवर हल्ल्यामुळे पडझड झालेल्या ओल्गाच्या घराची चित्रे येतात आणि ओल्गा त्या चित्राला कवटाळत काही संवाद म्हणते आणि नंतर नृत्य करते. हा प्रसंग अधिक ऊर्जावान व्हावा आणि रशियाच्या आक्रमक धोरणाबद्दल ओल्गा मेगाफोन घेऊन जे बोलते त्यात अधिक ऊर्जा आणि आवाज अधिक स्पष्ट असावा, उच्चार स्पष्ट असावेत याबद्दल मी थोडा चाचरतच बोलतो; कारण प्रत्यक्ष जीवनात असा अनुभव घेऊन तो अगदी ताजा असताना मंचावर तो सादर करणं ही सर्व घटनाच एकूण फार क्लिष्ट आहे, अशा प्रकारचा अनुभव मला आजवर आलेला नाही.

अगदी नुकत्याच ऐकलेल्या बायो थिएटरबद्दलच्या चर्चेच्या संदर्भात मी विचार करू लागतो, की एखाद्या अभिनेत्याने एखाद्या पात्राच्या वेदनेत कल्पनेनं, सहवेदनेनं उतरून ती वेदना मंचावर सादर करणं वेगळं आणि आपल्याच जीवनात घडलेल्या, अगदी त्या वेदनेतून जात असताना आपणच त्या वेदनेची कहाणी मंचावर सादर करणं हे खूप वेगळं. ओल्गाशी याबद्दल बोलत असतो, तीही शांतपणे ऐकून घेण्याचा प्रयत्न करीत असते परंतु तिच्या डोळ्यांतले अश्रू लपत नसतात. या सर्व कहाणीत ओल्गा जो आणखी एक क्लेशदायक अनुभव मांडते तो म्हणजे राजकीय स्थितीच्या आकलनातल्या फरकामुळे. त्यातील मतभेदामुळे कुटुंबामध्ये पडणारी फूट! अर्थात पुन्हा एक माहिती म्हणून आणि मानवाचा राजकीय/कौटुंबिक इतिहास पाहता यात नवीन काहीच नाही, तरीही अशा प्रसंगातून आपल्या समोरचा मनुष्य जात असेल तर त्याची होणारी कुतरओढ, त्याची घुसमट आपल्यालाही भिडतेच. या दृष्टीने माझ्यासाठी हा वेदनादायक अनुभव असतो.

कोनिन शहरातल्या सांस्कृतिक भवनात जो प्रयोग असतो त्यात पुष्कळ तरुण मुलं आलेली असतात. हा इथला अगदी स्थानिक असा आजचा पोलिश प्रेक्षक वर्ग. त्यांच्यासमोर हा प्रयोग झाल्याने सद्य राजकीय स्थितीबद्दल त्यांना काहीएक कल्पना येत असणारच; परंतु अगदी स्पष्टपणे जाणवणारी गोष्ट म्हणजे अशा प्रकारची वेदना कुणालाही अनुभवायला मिळू नये असे भाव या तरुण मुलामुलींच्या चेहऱ्यावर स्पष्ट दिसत असतात.

याचे प्रयोग होत राहतील. प्रत्येक वर्षी नवीन येणाऱ्या प्रोजेक्टचे जास्तीतजास्त प्रयोग व्हावेत म्हणून आम्ही सर्वच प्रयत्नशील असतो.

अनुक्रमणिका



वाद्ये

या प्रयोगात आम्ही जी वाद्ये वापरतो त्याची यादी पुढीलप्रमाणे. टँकड्रम, झिथर, पंजाबी ढोल आणि इतर काही छोटी मोठी वाद्ये (फोटोत दिसतीलच!) तर यातील एकदोन वाद्यांच्या काही मजेदार गमती इथे सांगतो.

(वाद्यांचे फोटो)

टँकड्रम : हे अत्यंत आधुनिक वाद्य आहे. मुळात हँगड्रम/हँडपॅन किंवा हँग या वाद्याचं हे मिनी आणि खिसापरवडू असं रूपडं आहे. हँग हे वाद्य साधारण २००६/२००७ च्या आसपास स्वित्झर्लंडमध्ये तयार होऊ लागलं. याचा आकार यूएफओ अर्थात उडत्या तबकडीसारखा असून हे स्टीलचं बनलेलं असतं. हे वाद्य एकाचवेळी मेलडी आणि ताल दोन्ही देऊ शकतं आणि याचा आवाज अत्यंत हळुवार, मंत्रमुग्ध करणारा असतो. परंतु या मोठ्या वाद्याची किंमत मात्र सामान्य मनुष्याच्या आवाक्याबाहेर असते. तर यावर उपाय म्हणून काही लोकांनी विविध प्रयोग केले आणि जुन्या गॅसच्या बाटल्यांना खाचा पाडून त्यापासून वाद्यनिर्मिती करायला सुरुवात केली. हँगड्रमचा आकार हा पन्नास सेंटिमीटरच्या पुढेच असतो, तर गॅसची छोटी टाकी ही त्यामानाने लहान असते. त्यामुळे वजनदेखील कमी! गॅसची टाकी अर्थात टँकपासून बनवलेलं म्हणून हा टँकड्रम! काही वर्षांपूर्वी माझा एक मित्र नव्याने या प्रयोगात उतरला होता. तेव्हा त्याने काही प्रोटोटाइप बनवले होते. त्यातला एक मला आवडला आणि मला त्यावेळी फारच स्वस्तात मिळाला. माझ्याकडच्या वाद्याचं वैशिष्ट्य असं, की सुरुवातीचा प्रयोग असल्याने ते अगदी परफेक्ट सुरात लागलेलं वाद्य नाही आणि त्यामुळे मला विविध प्रकारचे साउंड इफेक्ट देण्यासाठी याचा चांगलाच उपयोग होतो. सुरात लावलेले आणखी दोन चांगले टँकड्रम मी नंतर घेतले, परंतु हे मॉडेल माझं फार आवडतं आहे. विविध परफॉर्मन्समध्ये या वाद्याचा फार चांगला उपयोग होतो.

झिथर किंवा त्सित्रा : या वाद्याचा युरोपातील इतिहास फार रोचक आहे. हे एक प्रकारचं तारवाद्य. यात तरफा असलेलं आणि नसलेलं असे दोन प्रकार आहेतच. या वाद्याशी साधर्म्य सांगणारी भारतीय वाद्ये म्हणजे संतूर आणि स्वरमंडल. अर्थात प्रत्येक वाद्याचा उपयोग आणि इतिहास आणि त्याचं समाजातील स्थान हा फार रोचक मामला असतो. माझ्याकडील झिथर हे स्वरमंडळासारखं आहे. एकोणिसाव्या शतकात ऑटो हार्प म्हणजे तरफ असलेलं झिथरचं मॉडेल होतं. ते वाजवायला अवघड होतं. शतकाच्या शेवटी आणि विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला एका जर्मन कंपनीने त्यात काही बदल करून त्याचं ट्युनिंग सोपं करून बिन तरफांचं एक मॉडेल बनवलं आणि हे मॉडेल चांगलंच लोकप्रिय होऊ लागलं. वाद्यांतील तांत्रिक बदल, त्याचं जाहिरात तंत्र आणि त्याचा प्रसार अशा सर्वच बाबतीत या वाद्याची या काळातली कहाणी बैजवार वाचण्यासारखी आहे. मुळात झिथर या वाद्यावर दक्षिण जर्मनी आणि ऑस्ट्रिया या देशांमध्ये फार चांगलं काम झालेलं आपल्याला दिसतं. तिथल्या लोकसंगीतात या वाद्याचा वापर प्रामुख्याने होतो. कधी कधी शास्त्रीय संगीतातही वापर झालेला आहे; परंतु जास्त करून लोकसंगीत हेच याचं क्षेत्र. पोलिश संगीताच्या बाबतीत म्हणायचं तर या वाद्याला इथे फारशी प्रतिष्ठा नव्हती आणि आजही नाही. पूर्वीच्या लहान गावांमध्ये एखादसरा चांगला झिथर वादक मिळत असे, आजकालची स्थितीही फारशी निराळी नाही. माझ्याकडचं वाद्य मी बहुधा सहा वर्षांपूर्वी घेतलं. हे वाद्य साठ ते ऐंशी वर्षे जुनं आहे. वाद्य आमच्याच शहरातून घेतलं. त्यामुळे त्या मनुष्याला या वाद्याबद्दल विचारलं तेव्हा तो म्हणाला, की त्याच्या आजोबांनी त्यांच्या तरुणपणी हे वाद्य आणलं होतं. नंतर घरी कोणीच काही वाजवत नसल्याने अखेरीस विकावं लागतंय. त्याच्या तारा बहुधा तितक्याच जुन्या असाव्यात. काळ्या रंगाचं हे वाद्य दिसायला सुंदर आहे आणि हलकं आहे.

अनुक्रमणिका

प्रत्येक तारेच्या खाली त्याच्या स्वरांचं ट्युनिंग दिलेलं आहे. त्यामुळे ते त्या त्या स्वरात लावता येतं. परंतु तारा खूपच जुन्या असल्याने ट्युनिंग सोपं नाही. मी त्याच्या तारा अजून मुद्दामच बदललेल्या नाहीत. यातल्या सर्वच तारा मी ट्युन करीत नाही, काही थोड्या मुद्दाम बेसूर ठेवतो आणि त्यामुळे काही इंटरेस्टिंग इफेक्ट निर्माण करता येतात. प्रस्तुत प्रयोगात अशा लाईव्ह संगीताचा उपयोग होतो आणि असे प्रयोग करून पहायला मजा येते. या प्रयोगात वापरली जाणारी ही दोन प्रमुख वाद्ये आहेत. याशिवाय पंजाबी ढोलदेखील या प्रयोगात आहे; परंतु प्रयोगाच्या अगदी शेवटी त्याचा फक्त बेस थोडा वापरला जातो.

कहाणी तिसरी

अंधारातली श्रुतिका! बरं मग! त्यात काय एवढं?

सरत्या वर्षांत पाहिलेला, अनुभवलेला शेवटचा एक मस्त अनोखा प्रयोग म्हणजे ही अंधारातली श्रुतिका! आता तुम्ही म्हणाल मग त्यात काय एवढं विशेष? तर आता कहाणीला सुरुवात करतो.

मी आणि माझी बायको आम्ही दोघेही खरंतर नाट्यप्रेमी. आम्ही दोघांनी सोबत मिळून नाटके आणि परफॉर्मन्सेस जास्त पाहिलेले आहेत, त्या तुलनेत आम्ही गेल्या चौदा वर्षांच्या सहजीवनात एकत्र पाहिलेल्या चित्रपटांची संख्या चौदादेखील भरणार नाही. तर हे सांगायचं कारण असं, की बायकोचा मेसेज आला, अमुकतमुक दिवशी आपल्याला एक प्रयोग पहायला जायचं आहे, मी जागा बुक करून ठेवते आहे, तुला तेव्हा वेळ आहे का? मला वेळ होताच, आणि नसता तरीही मी काहीतरी जुगाड केला असताच! प्रयोग हौशी लोकांचा आहे, तू काही किरकिर करणार नाहीस ना असाही एक आगाऊ प्रश्न बायकोने विचारलाच! तर त्यावर मी अर्थातच नाही म्हणालो. प्रयोग शहरातल्या तेआत्र आनिमात्सि अर्थात बाहुली थिएटरच्या एका हॉलमध्ये होणार होता. हे आमच्या घरातील सर्वांचंच खूप आवडतं थिएटर!

अदृश्य रस्त्यावरचं कुजबुजणारं/व्हिस्परिंग थिएटर

आमच्या शहरात अंध लोकांसाठी काम करणारी एक संस्था आहे. त्या संस्थेचं आणि त्यांच्या मुख्य प्रोजेक्टचं नाव आहे - अदृश्य रस्ता. इथे डोळस लोकांना अंध लोक कसे जीवन जगत असतील याचा अनुभव घेता येऊ शकतो. यासाठी अगदी जुजबी किमतीतली प्रवेशिका उपलब्ध असते. हा प्रोजेक्ट तसा बऱ्यापैकी नवीन आहे. डोळस आणि अंध माणसे एकत्र येऊन या संस्थेचं काम पाहतात. आता लोकांचा समूह एकत्र आला की नाटकासारखं काहीतरी करण्याची इच्छा होणं हे अगदी स्वाभाविक आणि युनिवर्सल असावं. याच संस्थेतल्या काही लोकांनी विविध वर्कशॉप करीत असताना त्यांच्याशी जोडल्या गेलेल्या लोकांचा एक हौशी असा नाटक ग्रुप बनवला. सुरुवातीला याला फारसा आकार नव्हता; परंतु लवकरच या गटातल्या दोन नाट्यानुभवी अशा नवरा-बायकोच्या पुढाकाराने लगेच या नाट्यसमूहाचं नाव ठरलं आणि त्याची एक दिशाही ठरली. या नाट्यसमूहाचं नाव त्यांच्या कल्पनेला अगदी साजेसं असंच आहे : 'कुजबुजणारं/व्हिस्परिंग थिएटर'.

आजच्या या प्रयोगाचं नाव होतं : 'सुतारपक्षी'. या प्रयोगांना निवडक असे वीस-पंचवीसच प्रेक्षक असतात. या प्रयोगासाठी मोठ्या लांबुळक्या हॉलच्या अर्ध्या भागात स्टेज एरिया बनवण्यात आला होता. खुर्च्यांच्या दोन रांगा होत्या आणि त्यांच्यामध्ये आणि त्यांच्या आजूबाजूलाही पुष्कळ जागा सोडण्यात आली होती. प्रेक्षक येऊन बसले. त्यानंतर प्रेक्षकांना काही सूचना करण्यात आल्या, त्यात महत्त्वाची सूचना ही होती, की संपूर्ण प्रयोग अंधारात होईल. या खुर्च्यांच्या आजूबाजूने अभिनेते फिरतील. त्यात काही अंध अभिनेतेदेखील आहेत. तर प्रेक्षकांनी खुर्चीवर बसल्यानंतर पाय ताणून बसणे, उगाच हात हलवणे असं करू नये; कारण त्यामुळे अभिनेत्यांना त्रास होऊ शकतो.

पन्नासएक मिनिटे चालणाऱ्या या प्रयोगाची थीम अगदी साधी सोपी आणि ध्वनिकेंद्रित आहे. जगभरात अंध लोकांच्या बाबतीत आपल्याला हे पाहायला मिळतं, की त्यांना निसर्गतःच संगीताचं अंग आणि ध्वनीचं अधिक ज्ञान असतं. या प्रयोगात जंगलात एका विशिष्ट प्रकारच्या सुतारपक्ष्याचा शोध घेणाऱ्या लोकांची

अनुक्रमणिका



एक टीम आहे, पुन्हा तिथे राहणाऱ्या एका कुटुंबाचीदेखील छोटी, सुबक कहाणी आहे. यातल्या सर्व पात्रांची आडनावे कोकीळ, कावळे, पोपट अशी पक्ष्यांच्या नावांवरून आहेत. अखेरीस यातील बहुतेक पात्रे रेडिओवर मुलाखत देतात आणि अत्यंत रोचक मुलाखतीने या प्रयोगाचा शेवट होतो. प्रयोगात अनेक रोचक गोष्टी आहेत. सर्वांत महत्त्वाचं म्हणजे अंध आणि डोळस लोक एकत्र मिळून मंचावर वावरतात. प्रेक्षक/अभिनेते/तंत्रज्ञ असे सर्वच अंधारात असतात तरीही अभिनेत्यांच्या हालचाली, त्यांनी वेळोवेळी दिलेले साऊंड इफेक्ट हे अत्यंत परिणामकारक आहेत. यात दोन छोटी मुलेदेखील आहेत आणि त्यांची कामेदेखील सुरेख झालेली आहेत. यात काम करणारा एक अंध मुलगा संपूर्ण प्रयोगात अधूनमधून सुरेख व्हायोलिन वाजवतो आणि तो बहुतेक स्वतःच हे वाद्य शिकला आहे. अंधारात प्रयोग होत असल्याने मला आवाजांवर लक्ष केंद्रित करता आलं आणि त्याचा काहीएक थेराप्युटिक असा प्रभाव नक्कीच होतो. गेली काही वर्षे दृश्याची अतिसलगी झालेली आहे आणि त्यातून असा ॲंटीडोट मिळाला तर फारच छान!

दुसरं असं, की यात माईक नाहीत आणि त्यामुळे अभिनेते त्यांचे संवाद म्हणताना हॉलमध्ये ज्या प्रकारे फिरतात. त्यामुळे अगदी नैसर्गिक असं व्हॉइस मॉड्युलेशन ऐकायला मिळतं आणि त्याचं सुख अपार आहे! प्रयोग झाल्यानंतर या सर्व टीमचं जमलेल्या प्रेक्षकांनी दिलखुलास कौतुक केलं. प्रयोगानंतर टीमनंही त्यांचे काही अनुभव सांगितले आणि अंध लोकांच्या समस्या नक्की काय असू शकतात याबाबतीत आमचे डोळे उघडले.

गेल्या वर्षीच्या शेवटच्या महिन्यात पाहिलेला हा त्या वर्षातला अखेरचा प्रयोग असावा. असा रोचक प्रयोग पाहून गेल्या वर्षाची सांगता झाली ही एक मजेदार गोष्ट! २०२४ मध्येदेखील सर्व नाट्यप्रेमींना असे रोचक प्रयोग पाहायला आणि करायला मिळावेत अशी सदिच्छा व्यक्त करतो.

• • •

(मंदार पुरंदरे हे गेली काही वर्षे पोझनान, पोलंड येथे राहतात. आदाम मित्सकीएविच विद्यापीठात ते हिंदी भाषेचे अध्यापन करत आहेत. स्थानिक पोलीश रंगभूमी आणि संगीत क्षेत्रामध्ये त्यांचा सक्रीय सहभाग आहे. त्यांनी रंगभूमीविषयक लेखन आणि नाटकांची भाषांतरे केली आहेत.)

(ईमेल : purandaremandars@gmail.com)

अनुक्रमणिका

कहाणी जीविताराणीची

कृष्णात खोत

प्रवेश – १

(सूत्रधार धनगरी ढोल वाजवत गात येतो आहे. इतर दोघे त्याला साथ (कैताळ वाजवत) देतात. ढोलाचा आवाज निनादत-नाचत. असे प्रत्येक प्रवेशाला.)

नमन – पयलं नमन गणोबा गा ऽ ऽ
दुसरं नटराजा शंकरा ऽ ऽ
तिसरं अंबाबाई भैरोबा ऽ ऽ
पाचवं मान्यबाचा
ऐका जीविताची कथा ऽ ऽ

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी.
गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं
काय आई बोलतो?

दोघे (कैताळ) – काय काय बोलतो.
त्यांनीच बोलावं म्हणीतो.
त्यांनीच सांगावं म्हणीतो.
काय काय बोलतो.

सूत्रधार – नीळकंठ राजानं यावं.
आपलं बोलणं बोलावं.

दोघे – भुजंग राजा राज करी.
गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं.
काय आई बोलतो?
(अंधार – प्रकाश)

(नीळकंठ राजा प्रवेश करतो.)

नीळकंठ – मित्रहोऽऽ भुजंगराजाचे म्हंजे आमच्या वडिलांचे हे राज्य. गंगासागरा आमची प्रेमळ माता. इथं कशाची कमी नाही. माझ्या आई-वडिलांची माझ्यावर अजून सावली आहे. तरी मला कायतरी करावं वाटतं आहे. आमच्या राज्यात सुख संपत्तीही भरपूर आहे आणि राज्य चालवण्यासाठी संपत्ती जेवढी असेल तेवढी चांगलीच. मी एक बेत ठरवला आहे.

सूत्रधार (प्रवेश) – नीळकंठ राजांनी बेत सांगावा.
सर्व राज्याला कळावा.

अनुक्रमणिका

नीळकंठ – नाही नाही सूत्रधारांनो!
आमचा बेत आम्ही बोलू आणि तो फक्त आमच्या आईशीच बोलू.

सूत्रधार – हरकत नाही राजपुत्र.
आम्ही राणीस तुमचा निरोप धाडतो.
तुमच्या आगमनाची बातमी देतो.
भुजंग राजा राज करी.
गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं.
काय आईला बोलतो.

(सूत्रधार जातो. अंधार – प्रकाश)
(गंगासागरा (राणी) प्रवेश करते.)
(नीळकंठ (येतो.)

नीळकंठ – प्रणाम माते.

गंगासागरा राणी – या, या राजकुमार, असा कोणता बेत आहे आणि ते फक्त आम्हालाच बोलणार आहात.

नीळकंठ – होय. आहे एक बेत. आम्ही जहाज घेऊन संपत्ती गोळा करावयास जावं म्हणतो आहे. आम्हांस आपल्या राज्याची संपत्ती वाढवायची आहे माते. आम्ही सागरी स्वारी करण्याचा बेत आखला आहे.

माता – हा बेत आपण आपल्या पिताश्रींच्या कानावर घातला आहे राजकुमार?

नीळकंठ – नाही माते, पण ही मोहीम महाराजांना आवडेल माते. आपल्या राज्याच्या धनदौलतीत भर पडणारी गोष्ट कोणत्या राज्यकर्त्याला आवडणार नाही? संपत्तीशिवाय राज्य टिकवून ठेवणं कठीण. इतर राजांनी आपल्या राज्याकडे बघतानाच त्यांच्या मनात धडकी भरली पाहिजे असे आमचे पिताश्री आम्हांस सांगत आले आहेत. आपणांस विनंती तुम्ही हे काम करावं असं मला वाटतं आहे. तुम्हीच त्यांची संमत्ती घ्यावी. आम्ही तयारीला लागतो. (जातो)

माता – पण – पुत्र ऐका थोडं... (जाते.)

सूत्रधार (ढोल) – भुजंग राजा राज करी.
गंगासागरा अस्तुरी नीळकंठ राजा पुतुरं.
काय आईला बोलतो?

दोघं (कैताळ) – आम्ही जायाचं जहाजाला! आम्ही जायाचं जहाजाला!

सूत्रधार – भुजंग राजा...

दोघं – आम्ही जायाचं जहाजाला, आम्ही जायाचं जहाजाला आई कायबा बोलती? माता...
आई कायबा बोलती? माता...

सूत्रधार – मातेनंबा यावं आणि आपलं बोलणं बोलावं.

• • •

(माता – नीळकंठ – प्रवेश)

माता – आपल्याला कसली कमी नाही. आपण कशाला हा बेत आखता? आपण आहे तो कारभार आनंदात सांभाळा. पिताश्रींना मदत करा. त्यांनाही आनंद होईल. आम्हांसही. तुमचे नुकतेच लग्न झाले आहे. बायकोलाही तुमचा आनंद वाटेल. तुम्ही हा बेत रद्द करावा असं मला वाटतं आहे.

अनुक्रमणिका

सूत्रधार – आई कायबा बोलती. (अंधुक प्रकाशात मूकसंवाद)

दोघं (प्रवेश) – कायबा बोलती.

सूत्रधार – नवलाखाची गुजरी – नाही जायाचं जहाजाला.

दोघं – नवलाखाची गुजरी – नाही जायाचं जहाजाला.

सूत्रधार – दहा लाखाची चावडी – नाही जायाचं जहाजाला.

दोघं – दहा लाखाची चावडी – नाही जायाचं जहाजाला.

सूत्रधार – राजाला उणं नाही – नाही जायाचं जहाजाला.

दोघं – राजाला उणं नाही – नाही जायाचं जहाजाला.

सूत्रधार – दरबाला बा कमी नाही – नाही जायाचं जहाजाला.

दोघं – दरबाला बा कमी नाही – नाही जायाचं जहाजाला.

सूत्रधार – नाही जायाचं जहाजाला (जातो.)

दोघं – नाही जायाचं जहाजाला (जातो.)

नीळकंठ – माते, राजपुत्रानं स्वतःचा पराक्रम दाखवल्याशिवाय, सिद्ध केल्याशिवाय उद्या ही प्रजा त्याला राजा म्हणून स्वीकारेल काय? आणि राजा म्हणून मला प्रजेने स्वीकारले नाही तर तुम्हाला ते चालेल काय? पराक्रमाशिवाय राजपद ही गोष्ट शाश्वत नसते असे आमचे पिताश्री नेहमी सांगतात ते तुम्हांस ठाऊक नाही काय? मला आपण या मोहिमेस परवानगी द्यावी माते. आईच्या काळजीने या मोहिमेकडे आपण पाहू नये माते, राजमातेच्या नजरेने पाहावे. आपण फक्त आशीर्वाद द्यावेत.

माता – पुत्र, नुकतेच आपले लग्न झाले आहे. आपण थोडा धीर धरावा. लगेच आपल्या पत्नीस विरहात ढकलू नये. थोडा कालावधी एकत्र घालवावा. आम्हाला राजपदाला लायक पुत्रभेट द्यावी नि मग दिगंतात मोहिमा आखाव्यात. राज्यकारभारासाठी सत्ता, संपत्ती आणि संततीचीही गरज लागते. यातली एक गोष्ट नसून चालत नाही. आपल्या पिताश्रींनी त्यांच्या मातेस तुमच्या रूपाने ही भेट दिली आणि असंख्य मोहिमा पार पाडल्यात. तुमची घाई होते आहे असे वाटत नाही तुम्हाला?

नीळकंठ – नाही माते, आम्ही मोहीम आखली आहे. मोहिमेतून परतल्यावर आपली इच्छा आम्ही निश्चित पूर्ण करू. माते, आम्हांस कृपया परवानगी द्यावी.

माता – तुम्ही तुमच्या पत्नीची काळजी घ्या राजपुत्र. त्यांचं जवळचं माणूस जवळ नाही म्हटल्यावर त्या बावरून जातील. त्यांच्या मनात नको ते विचार येतील. थोडे दिवस, ...दिवस गेल्यावर, त्यांना सवयीचं झाल्यावर मग खुशाल मोहिमा आखा. आपल्यावर प्रेम करणारं, आपलं प्रेम असणारं माणूस सतत जवळ असावं असं वाटणं नैसर्गिक आहे. याचा विचार आपण का करत नाही?

नीळकंठ – नाही माते माझे प्रेम कृत्रिम नाही आणि असे आपणास का वाटते? मी ठरवलेली मोहीम नाही थांबवणार. मी माझ्या पत्नीची सर्व सोय लावून जातो. तिला आमचा विरह वाटणार नाही याची तजवीज करतो. जीविताराणी आमचा प्राण आहे माते.

(माता नीळकंठ – मूकसंवाद मागे दृश्यरूप अंधूक प्रकाशात)

दोघं (प्रवेशून) – मातेनं ऐकलं की पुत्रानं ऐकलं?

सूत्रधार (प्रवेशून) – नाही जायाचं जहाजाला.
आम्ही जायाचं जहाजाला.
माता बोलू लागली.
माता सांगू लागली.

अनुक्रमणिका

(माता नीळकंठ मूकसंवाद)

दोघं – माता बोलू लागली – माता सांगू लागली.

सूत्रधार – आहेस भूकंचा आळंका – नाही जायाचं जहाजाला.

दोघं – नाही जायाचं जहाजाला.

सूत्रधार – नीळकंठ ऐकनासा झाला – आम्ही जायाचं जहाजाला.

दोघं – आम्ही जायाचं जहाजाला.

सूत्रधार – माता सांगू लागली – माता बोलू लागली.

दोघं – माता सांगू लागली – माता बोलू लागली.

सूत्रधार – आहेस बायकोचा लाडका.

दोघं – नाही जायाचं जहाजाला.

सूत्रधार – नीळकंठ ऐकनासा झाला.

दोघं – आम्ही जाणार जहाजाला.

सूत्रधार – आम्ही जायाचा जहाजाला.

दोघं – आम्ही जायाचा जहाजाला – आम्ही जायाचं जहाजाला.

सूत्रधार – मग नीळकंठ राजानं काय केलं ?

दोघं – काय केलं तेव्हा नीळकंठ राजानं –

(दृश्यरूप मागे अंधूक प्रकाशात नीळकंठ माता, राजा, गवंडी, माळीण, गरुड)

सूत्रधार – गवंडी पाथरवट बोलवली. मठ जीवताला बांधीला.

दोघं – गवंडी पाथरवट बोलवली. मठ जीवताला बांधीला.

सूत्रधार – त्यात जीवताला ठेवली – आपण जहाजाला निगाला.

दोघं – त्यात जीवताला ठेवली – आपण जहाजाला निगाला.

सूत्रधार – बारा वर्षांच्या साड्या – त्यात जीवताला ठेवील्या.

दोघं – बारा वर्षांच्या साड्या – त्यात जीवताला ठेवील्या.

सूत्रधार – बारा वर्षांचे धान्य – त्यात जीवताला ठेवीलं.

दोघं – बारा वर्षांचे धान्य – त्यात जीवताला ठेवीलं.

सूत्रधार – गरुड पक्ष्याची छाया – ठेवीली जीवताच्या राखणी.

दोघं – गरुड पक्ष्याची छाया – ठेवीली जीवताच्या राखणी.

सूत्रधार – फुलं जोखायला एक – माळीण बी ठेवीली.

दोघं – फुलं जोखायला एक – माळीण बी ठेवीली.

सूत्रधार – ठेवीली जीवताला मठात गेला मातेच्या महालात.

दोघं – गेला मातेच्या महालात.

सूत्रधार – आम्ही जायाचं जहाजाला – आम्ही जायाचं जहाजाला.

दोघं – आम्ही जायाचं जहाजाला – आम्ही जायाचं जहाजाला.

(म्हणतच जातात.)

(अंधूक प्रकाशातून – पूर्ण प्रकाश)

नीळकंठ (प्रवेश) – प्रणाम माते !

माता – जीविताराणीची भेट घेतलीत. काय म्हणाल्या? त्यांना दुःख झाले असेल.

नीळकंठ – नाही माते. त्या काहीच म्हणाल्या नाहीत.

माता – काहीच म्हणाल्या नाहीत की त्यांना आपण काहीच सांगितले नाहीत?

नीळकंठ – आम्ही त्यांना काहीही कमी पडू देणार नाही याची काळजी घेतली आहे माते.

माता – स्त्रीला कशाची कमी असते याची कल्पना पुरुषाला आणि नुकत्याच लग्न झालेल्या पुरुषाला येणं ही गोष्ट अवघड आहे. तुम्ही सगळ्या गोष्टी त्यांच्या सेवेशी ठेवल्यात. आनंदच आहे. पण या सगळ्या गोष्टींचा आनंद वाढवणारी गोष्ट नसेल तर बाकीच्या गोष्टींचं मोल शून्य आहे युवराज. अशा वेळी माणसं असून जीव करमत नाही. जीव वेडापिसा होतो. कोणाला सांगायची पंचाईत होऊन जाते. मनाला आराम मिळायला जी गोष्ट लागते तीच नसते.

नीळकंठ – माते, मला आता आपण अडवू नये. माझी जीविताराणी आनंदात राहील असे मला वाटते.

माता – तुम्हाला? तुम्हां पुरुषांना वरवर दिसणारा स्त्रीचा आनंद कधीतरी खरवडून काढायचा प्रयत्न करा. मग बघा आत आनंद आहे का दुःखाचे पो आहेत ते. तुमच्या मोहिमा, तुमचे छंद, तुमचं सगळं फक्त तुमचं असतं. तुम्ही फक्त स्वतःच्या बचावासाठी स्त्रीला सांगता, किमान तसं दाखवता आणि मोकळं होता. तुम्हाला वाटतं आपण सन्मान दिला तिला, पण या सन्मानातही तुमचा स्वार्थ चिकटलेला असतोच आणि राज्यकर्ते तर यात तरबेज असतात. पुरुषी अहंकारातून पुरुष मुक्त होतील तेव्हाच स्त्रीमुक्ती आणि स्त्री सन्मान या गोष्टी बोलण्यातून मुक्त होतील असे वाटते.

नीळकंठ – माते, पुरुषानं स्त्रीचं ऐकलं की पुरुषाला बाईलवेडा म्हणायला पहिली स्त्रीच धावते आणि स्त्रीनं पुरुषाचं ऐकलं की लगेच गुलामगिरीची भाषाही स्त्रीलाच शोभून दिसते. माते, आपण आणि पिताश्री असताना मी माझ्या पत्नीची काळजी करत बसलो तर लोकं काय म्हणतील? आपण मला अजिबात थांबवू नये. आम्ही निघालो. (प्रणाम करतो.)

(अंधार – दृश्य अंधूक प्रकाश)

सूत्रधार (प्रवेश) – नीळकंठ राजानं काय केलं?

साथी (दोघे) (प्रवेश) – काय केलं कळावं जनतेला.

सूत्रधार – गेला घोड्याच्या पागला – शेलका घोडा बा सोडीला.

साथी – गेला घोड्याच्या पागला – शेलका घोडा बा सोडीला.

सूत्रधार – रेकलीत पाय दिला – घोड्यावर स्वार झाला.

साधी – रेकलीत पाय दिला – घोड्यावर स्वार झाला.

सूत्रधार – दिवसामागून दिवस गेले – जीविताराणीचं काय झालं?

साथी – दिवसामागून दिवस गेले – जीविताराणीचं काय झालं?

सूत्रधार – राणी बं लवकर उठली – अभ्यंगस्नान केली.

साथी – राणी बं लवकर उठली – अभ्यंगस्नान केली.

सूत्रधार – साडीचोळीबा घातली – राजाची आठवण झाली.

साथी – साडीचोळीबा घातली – राजाची आठवण झाली.

सूत्रधार – हाती आरसा घेतला – रूप न्याहाळू लागली.

साथी – हाती आरसा घेतला – रूप न्याहाळू लागली.

सूत्रधार – आरशात बघता बघता जिवता कायबा बोलली?

साथी – काय काय बोलली?

अनुक्रमणिका

(दृश्य अंधूक प्रकाश)

सूत्रधार – माझा नीळकंठ असता – भोग बा दिला असता.
साथी – काय बोलणं म्हणायचं ? असं बोलणं ते वांझ.
सूत्रधार – तरी जिवता बोलली – गहिवरून कोंडली.
साथी – तरी जिवता बोलली – गहिवरून कोंडली.
सूत्रधार – आरसा पुढचा हटेना – नीळकंठ डोळ्यांत मावंना.
साथी – आरसा पुढचा हटेना – नीळकंठ डोळ्यांत मावंना.
सूत्रधार – गरुड पक्ष्यानं ऐकलं – आपल्या डोळ्यानं पाहिलं.
साथी – गरूड पक्षानं ऐकलं – आपल्या डोळ्यानं पाहिलं.
सूत्रधार – जीविताराणीचं दुःख आपल्या उरात घेतलं.
साथी – जीविताराणीचं दुःख आपल्या उरात घेतलं.
सूत्रधार – भरमध्यान रातीला – एक भरारी मारीली.
साथी – भरमध्यान रातीला – एक भरारी मारीली.
सूत्रधार – नीळकंठ राजाला गाठीला – एका टेकडी उतरीला.
साथी – नीळकंठ राजाला गाठीला – एका टेकडी उतरीला.
सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी – गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं – काय गरुड बोलतो ?
साथी – काय काय बोलतो ?
सूत्रधार – जीविताची सय भारी काळीज फाडतो.
साथी – जीविताची सय भारी डोळं गाळतो.
सूत्रधार – नेतो जीविताच्या मठाला – नाही म्हणू नका.
साथी – नेतो जीविताच्या मठाला – नाही म्हणू नका.
सूत्रधार – करतो हाताची चिवड – करतो पायाची कावड.
साथी – करतो हाताची चिवड – करतो पायाची कावड.
सूत्रधार – नेतो जीविताच्या मठा.
साथी – भरमध्यान रातीला.
सूत्रधार – नाही म्हणू नका – जीविताराणीची सय लय.
साथी – नाही म्हणू नका – जीविताराणीची सय लय.
सूत्रधार – गरुड विनवतो राजाला.
साथी – बोले जीविताची आसवं.
सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी – गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं – त्याचा गरुड मैतर.
साथी – भुजंग राजा राज करी – गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं – त्याचा गरुड मैतर.
सूत्रधार – गरुड पक्ष्याची भरारी – आली जीविताच्या मठा.
साथी – गरुड पक्ष्याची भरारी – आली जीविताच्या मठा.

सूत्रधार – जिवता जिवता म्हणुनी.
साथी – हाळी मारितो राणीला.
सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी,
गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं,
त्याची जीविता अस्तुरी.
जीविता काय बा बोलती.
साथी – जीविता काय बा बोलती – जीविता बोलती.
सूत्रधार – नाही दार उघडत – दरवाजा उघडत.
सूत्रधार – गरुडाची विनवणी, तिला नाही मानवत.
साथी – गरुडाची विनवणी, तिला नाही मानवत.
सूत्रधार – भरमध्यानीच्या राती – गरुड हाका मारीतो.
साथी – भरमध्यानीच्या राती – गरुड हाका मारीतो.
सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं, गरुड त्याचा मैतर.
जीविताराणी तिला गरुड हाका मारी.
साथी – जीविता काय बोलं – जीविता काय बोलं.
सूत्रधार – उगवू दे बा दिवस – मग दरवाजा उघडलं.
– जीविता जीविता म्हणुनी टाहो फोडला.
नीळकंठ राजा संग – हाळी मारी जीविताला.
साथी – जीविता काय बोलं, जीविता काय बोलं.
सूत्रधार – जीवता गरुडा बोलं, जीवता गरुडा बोलं.
साथी – जीवता गरुडा बोलं, जीवता गरुडा बोलं.
सूत्रधार – माझा नीळकंठ आसंल, साठसमई लागंल.
– कडी कुलूप निगंल, चारी दरवाजं उघडलं.
साथी – कडी कुलूप निगंल, चारी दरवाजं उघडलं.
सूत्रधार – भरमध्यान रातीला, साठसमई लागल्या.
साथी – साठसमई लागल्या, चारी दरवाजं उघडलं.
साथी – उघडलं चारी दरवाजं – साठसमई लागल्या.
सूत्रधार – जीविताराणी डोळा, धारा गळू लागल्या.
साथी – जीविताराणी डोळा, धारा गळू लागल्या.

(दृश्य मूक / अंधूक)

सूत्रधार – मोत्या पवळाचा चारा, घातला गरुडा.
साथी – मोत्या पवळाचा चारा, घातला गरुडा.
सूत्रधार – घेतलं चौरंगी सूप, गेली पाची उतरंडी.
साथी – घेतलं चौरंगी सूप, गेली पाची उतरंडी.
सूत्रधार – तिनं उतरंडी उतरल्या, घेतल्या साळी डाळी.

अनुक्रमणिका

– उकरल्या कातीव चुली, लावल्या चंदनाच्या फाळी.
– ठेवल्या उतीव भाचरी, वेळल्या साळी डाळी.

साथी – ठेवल्या उतीव भाचरी, वेळल्या साळी डाळी.

सूत्रधार – दोघं बसुनी जेवली, दोघं बसुनी जेवली.

साथी – दोघं बसुनी जेवली, दोघं बसुनी जेवली.

सूत्रधार – तवा नीळकंठ राजानं पानविडाबा खाल्ला.

सूत्रधार – दोघं पलंगी झोपली, दोघं पलंगी झोपली.

साथी – दोघं पलंगी झोपली, दोघं पलंगी झोपली.

सूत्रधार – भोगऽमध्यान रातीला, भोगऽ जीविताला दिला.

साथी – भोगऽ मध्यान रातीला, भोगऽ जीविताला दिला.

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं, जीवता त्याची अस्तुरी.

साथी – काय घडलं रातीला?

सूत्रधार – साठसमई गेल्याता, कडी कुलूप लागली.

साथी – साठसमई गेल्याता, कडी कुलूप लागली.

सूत्रधार – घेतला नीळकंठ राजाला, तेनं मारीली भरारी.

साथी – घेतला नीळकंठ राजाला, तेनं मारीली भरारी.

सूत्रधार – आणि जीविताराणीच्या महालात असेच काही दिवस गेले.

साथी – असेच काही दिवस गेले.

(अंधार – प्रकाश)

माळीण – (प्रवेशून) या महिन्यात जीविताराणीचं रूपच पालटून गेलंय. खाणंपिणं पण बदललंय. दिवसेंदिवस त्यांच्या वागण्यात, चालण्यात फरकच जाणवू लागलाय. दिवसदिवसभर त्या आरसा सोडतच नाहीत. कशानं बरं हा फरक पडू लागला असेल? युवराज स्वारीला गेल्यानंतर एकदम विरहात असणारी राणी विरहहीन झाली तरी कशी? गंगासागर महाराणींना हे सांगायला हवं. नाहीतर एकदम त्या कधीतरी या महाली यायच्या आणि जीविताचं पालटलेलं रूप बघून मलाच धारेवर धरायच्या. त्या अगोदर जीविता-राणीलाच विचारावं. तुमचा विरह असा एकाएकी कसा काय सांडला, की पळून गेला? दिवस दिवस आरसा घेऊन रूप न्याहाळत बसता. असा कसला आनंद भेटला आणि राजांच्या विरहाचं रूपांतर या आनंदात झालं. तरी कसं एकाएकी! (जाते.)

जीविताराणी – (प्रवेशून आनंदी, प्रसन्न)

माळीण – (फुलांची दुरडी घेऊन) प्रणाम राणीसाहेब, राणीसाहेब तुम्हाला आनंदीत बघून मला खूपखूप आनंद होतोय. युवराज स्वारीवर गेले तेव्हा तुमच्या चेहऱ्यावर एवढा कधीच आनंद दिसला नाही, पण यातून तुम्ही बाहेर पडलात. मला खूप म्हंजे खूप आनंद झाला. पण राणीसाहेब, राग येणार नसेल तर एक विचारू?

जीवता – एक? शंभर विचार.

माळीण – बघा रागावाल नि आपला आनंद मावळेल राणीसाहेब.

जीवता – आमचा आनंद आता कोणच मावळू शकत नाही माळीणबाई?

माळीण – राणीसाहेब (कचरत) राणीसाहेब, गेली काही दिवस बघतोय, दिवसेंदिवस फुलं जादाची

लागताहेत. राजे स्वारीला गेले तेव्हा तर कित्येक दिवस आपण फुलांच्या दुरडीकडे ढुंकूनही पाहिलं नव्हतं. पण अलीकडं असं सगळंच बदलून गेलंय. राजे तरी येणार नाहीत ना मोहीम सोडून? असा दृष्टांत तर झाला नाही ना?

जीवता – नाही नाही. तसं काही नाही. पण आम्हाला फुलं आवडू लागल्यात हे खरं आहे. आमच्या विरहाची जागा आनंदानं घेतली आहे हेही खरं आहे. आम्ही खरंच आनंदी आहोत माळीणबाई. आपण दिवसेंदिवस फुलांची संख्या वाढवत न्यावी. आम्हाला फुले लागतीलच येथून पुढे नऊ महिने.

माळीण – (फुलांची दुरडी पडते) काय? नऊ महिने? काय बोलताय राणीसाहेब हे... (म्हणतच ती पळून जाते.)

(अंधार – प्रकाश)

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं, त्याची जीविताराणी अस्तुरी.
जीविताराणीच्या बोलण्यानं माळीण काय बा बोलती.

साथी – माळीण कायबा सांगती, माळीण कायबा बोलती.

सूत्रधार – भुजंग राजा राज...
(पूर्ण गात, ढोल वाजवत जातो. तेच साथी गात जातात.)
नीळकंठ...

साथी – माळीण काय बा सांगती, माळीण कायबा बोलती. (जातात.)

गंगासागरा – (प्रवेशून) नीळकंठ माझा जाऊन कित्येक दिवस उलटले. माझं लेकरू कसं असेल. केव्हा परतायचं त्येचा ठावठिकाणा नाही. निदान आपल्या पत्नीची तरी ओढ, तीही विसरला असेल का?

माळीण – (प्रवेशून) प्रणाम राणीसाहेब...

गंगासागरा – या या माळीणबाई. कशा आहेत आमच्या जीविताराणी? त्यांना जपा. त्या विरहानं पूर्ण खचून गेल्या असतील. आपली सोबत तेवढाच त्यांचा आनंद. त्यांची काळजी घ्या. नीळकंठ राजानी लगेच मोहिमेवर जाऊ नये असे आम्हाला वाटत होतं. पण आम्हा बायकामाणसांचं ऐकायला हे पुरुष थोडेच तयार असतात. त्यांना आपला परमार्थ सिद्ध करायला बाई हवी असते, पण क्षणिक. त्या पुरुषार्थाची भागीदारीण ती नको असते. तेव्हा आमच्या जीविताचा जीव कासावीस होईल. तेव्हा तिला सांभाळा आणि त्यांची ख्यालीखुशाली वेळचेवेळी आम्हाला कळवायची कसूर करू नका.

माळीण – होय, राणीसाहेब. पण...

गंगासागरा – पण काय माळीणबाई? काय आमच्या जीविताराणी म्हणाल्या? त्यांना कसलीही कमी पडू देऊ नका. नाहीतर नीळकंठ राजा परतल्यावर आम्हाला तोंड वर करू देणार नाहीत.

माळीण – पण राणीसाहेब, जीविताराणी अलीकडं मला जवळच येऊ देत नाहीत. आंघोळपाणीही खूप दिवस मला घालू दिलेली नाही. फुलांच्या दुरड्या मात्र दिवसेंदिवस वाढताहेत. मला काहीच समजत नाही. एवढ्या फुलांचं करतात तरी काय? आणि त्यांची प्रकृती खूपच सुधारली आहे आणि राणीसाहेब, सगळ्यात खटकणारी गोष्ट म्हंजे त्यांच्यातच त्या मश्गूल असतात. त्यांना आपल्या आसपासच्या कोणाचीच त्यावेळी आठवण राहात नाही. मला तर त्यांच्या चेहऱ्यावरचा आनंद ओसंडून पाहाण्याचीच खूप भीती वाटू लागली आहे. आरशात तासन्‌तास बघत काहीतरीच बडबडत असतात.

अनुक्रमणिका

गंगा – काहीतरीच म्हणजे...

माळीण – आता ते मी कसं सांगू राणीसाहेब? मला काहीचं कळत नाही, पण फुलांचे डोहाळे लागल्यागत करताहेत एवढं मात्र खरं.

गंगा – डोहाळे? काय? कधी? माझा नीळकंठ...

माळीण – मीही खूप काळजीत आहे राणीसाहेब. पण कसं विचारायचं नि कसं बोलायचं तेच मला अजून कळत नाही.

(अंधार – प्रकाश)

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं जीवता त्याची अस्तुरी.
माळीण तिच्या दरबारी.

साथी – माळीण तिच्या दरबारी,
माळीण काय बा सांगती, माळीण कायबा बोलती.

सूत्रधार – चला जीविताच्या दरबारी, चला जीविताच्या दरबारी.

साथी – चला जीविताच्या दरबारी, चला जीविताच्या दरबारी.

(मूक दृश्य अंधूक)

सूत्रधार – तवा जीविताच्या सासूनं, दोन दासीनं बोलीवलं.

साथी – तवा जीविताच्या सासूनं, दोन दासीनं बोलीवलं.

सूत्रधार – हंडापाणी बा घेतलं, हंडापाणी बा घेतलं.

साथी – हंडापाणी बा घेतलं, हंडापाणी बा घेतलं.

सूत्रधार – तेलफणी घेतली, तेलफणी घेतली.

साथी – तेलफणी घेतली, तेलफणी घेतली.

सूत्रधार – गेली जीविताच्या दरबारी, गेली जीविताच्या दरबारी.

साथी – गेली जीविताच्या दरबारी, गेली जीविताच्या दरबारी.

सूत्रधार – तिला आंघोळ घातली, तिला आंघोळ घातली.

साथी – तिला आंघोळ घातली, तिला आंघोळ घातली.

सूत्रधार – आली वाड्याला निगोनी, आली वाड्याला निगोनी.

साथी – आली वाड्याला निगोनी, आली वाड्याला निगोनी.

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा राज करी, जीविताराणी अस्तुरी.

साथी – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा राज करी, जीविताराणी अस्तुरी.

सूत्रधार – गंगासागरा बोलती, गंगासागरा सांगती.

साथी – गंगासागरा बोलती, गंगासागरा सांगती.

सूत्रधार – भुजंग राजाच्या समोर, आपलं गाऱ्हाणं मांडती.

साथी – भुजंग राजाच्या समोर, आपलं गाऱ्हाणं मांडती.

(अंधार – प्रकाश)

भुजंग (बसलेला आहे)

गंगासागरा – प्रणाम महाराज !

भुजंग – या या राणीसाहेब, कशा आहेत आमच्या सूनबाई? काही तकलीफ तर नाही ना त्यांना.

गंगा – तकलीफ त्यांना कसली नाही. मात्र आपल्या घराण्याची तकलीफ वाढली आहे महाराज. आपला पुत्र तिकडं सागरी मोहिमेवर आणि सूनबाईंचा हिकडे भलतेच चालले आहे. तरी मी सांगत होतो, नीळकंठ राजाला आपण थोडा धीर धरा, नव्या नवतीचे दिवस संपले की मोहीम आखा. तर आम्हा बायकांचं कोण ऐकतंय? परत जे बोलता येत नाही तेच समोर.

भुजंग – राणीसाहेब, तुम्ही स्पष्ट बोला. आपण दोघेच आहोत.

गंगा – महाराज (रडवेली) माझ्या नीळकंठाचा आपल्या सुनेनं घात केला महाराज. जीविताराणीला दिवस गेलेत. तिनं परघर केलंय.

भुजंग – काय बोलताय राणीसाहेब आपण?

गंगा – होय महाराज. बोलू नये ते बोलायची वेळ आली आपल्यावर. काय करावं नि कोणाला सांगावं तेच मला कळत नाही. माझ्या नीळकंठाची मला काळजी वाटते. मोहिमेवरून परत आल्यावर...
नाही नाही, महाराज. माझ्या नीळकंठाला हे सहन होणार नाही.

भुजंग – (चिंतेत) (बसतो) (उठतो)
कोण आहे रे तिकडे.

सेवक (प्रवेशून) – जी हुजूर...

भुजंग – आमच्या जीविताराणींना निरोप द्या. त्यांचे वडील खूप आजारी आहेत. माहेरी जाण्याची तयारी करा म्हणावं.

सेवक – जी हुजूर! (जातो.)

भुजंग – आणि राणीसाहेब, जीविताराणीच्या माहेरच्या शिवेतच तिला सोडून येण्याचे आदेश सेवकांना आपण स्वतः द्या. त्यांच्या शिवा ओलांडून आपला रथ जाता कामा नये. त्यांनी पायीच जावं. त्यांना एक सेवक त्यांच्या वाड्याच्या दारात पोहचवेल. आमची घोडीही त्यांच्या शिवेत जाता कामा नयेत. यात हयगय झाल्यास कोणाचीही गय केली जाणार नाही याचीही सेवकांना कल्पना द्या. असल्या बदफैली बाईचे सगळे संबंध तोडून टाकू आम्ही. आमच्या अबाधित राज्याला सुरुंग लावण्याचे कारस्थान तरी हे नसेल? नाही राणीसाहेब. आम्ही हे त्यांचे कारस्थान त्यांच्यावर उलटून टाकू. आमच्या राज्याची बदनामी कोणाच्याही कानापर्यंत पोहचणार नाही याची काळजी घेऊ. त्यांचे पाप त्यांच्या राज्यात सोडून टाकू. असल्या कुलटेनेने माझ्या पोराला वरण्याऐवजी जेचं पाप होतं त्याच्या नावाचं कुंकू लावण्याचं धाडस केलं असतं तर आमच्या कुळाला बट्टा तर लागला नसता. राणीसाहेब, शांत व्हा. आपण आपल्या नीळकंठ राजांचे दुसरे लग्न करू. राणीसाहेब बरे झाले, नीळकंठराजे मोहिमेवर आहेत ते. पण राज्यात सूनबाईचे वडील आजारी असल्याचेच वारे करा आणि माळीणबाईंचे तोंड बंद करा. सेवकांना तसूभरही शंका येऊ देवू नका. सारथ्यास आम्ही स्वतः रथ कोठेपर्यंत न्यावयाचा ते सांगू. आपण खचू नका. डोळे पुसा आणि नीळकंठराजांसाठी राणीचा शोध घ्या. या वाड्याच्या भिंतीचे कान स्वतः जातीनं तपासा. त्या कानात असे काही वारे असेलच तर ते झाडून टाका. असल्या गोष्टीचे वारे वेगाने वाहते राणीसाहेब. वाऱ्यापेक्षा आपला वेग वाढवा. आपल्या राज्याची थोडी जरी बदनामी झाली तर आमच्या सत्तेलाच नाही तर, आपल्या संततीलाही ग्रहण लागेल. सगळा बंदोबस्त सावध करा.

अनुक्रमणिका

(अंधार – प्रकाश)

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा राज करी, जीवता त्याची अस्तुरी.

साथी – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी
नीळकंठ राजा राज करी.

सूत्रधार – जीवता माहेरी धाडली.

साथी – जीवता माहेरी धाडली.

सूत्रधार – तिला बापानं देखिली.

साथी – तिला बापानं देखिली.

सूत्रधार – बाप काय बा बोलतो.

साथी – बाप काय बा बोलतो.

सूत्रधार – रथानं बा बाळा याची.

साथी – रथानं बा बाळा याची.

सूत्रधार – पायानं बा कशी आली.

साथी – पायानं बा कशी आली.

सूत्रधार – नाव आमचं बुडीवलं.

साथी – नाव आमचं बुडीवलं.

सूत्रधार – गेले आपल्या शयनी, गेले आपल्या शयनी.

साथी – गेले आपल्या शयनी.

सूत्रधार – त्यांनी निज बा मांडली.

साथी – त्यांनी निज बा मांडली.

सूत्रधार – नीळकंठ राजा पुतूर, त्यांची जीवता अस्तुरी.
जीवता आलीया माहेरी, जीवता आलीया माहेरी.
बाप काय बा बोलतो.

साथी – बाप काय बा बोलतो

(अंधार – प्रकाश)

जीविताचे वडील (झोपलेले)

जीविताचा थोरला भाऊ – महाराज, आपण भोजन करा. असं भोजन न घेता आपण शयनगृहात का आलात? उठा महाराज, आम्ही सर्वजण वाट पाहतोय. जेवण करून मगच झोपा महाराज.

जीवता वडील – (झोपून) नाही पुत्र, आम्हांस भूकच नाही. आपल्या जीवता बहिणीचं रूप बघून आमचा त्रागा झाला. रथात बसून येणारी आपली बहीण पायी आलीय. पण सोबत आलेल्या सेवकानं आमच्या वाड्याची सावलीही अंगावर पडू दिली नाही. हे असं का?

थोरला भाऊ – आपण जीवतास विचारावं महाराज. पित्याच्या काळजीनं चौकशी करावी, विचारावं.

वडील – विचारलं पुत्र, पण आपली बहीण काहीच बोलाय तयार नाही. पुत्र, आपल्या बहिणीकडून महापाप घडल्याशिवाय भुजंग राजा असं वागणार नाहीत. त्यांना मी खूप ओळखतो. ते स्वतः रथ घेऊन येणारे, पण रथही नाही आणि येणारा सेवक त्यानं आमचंही तोंड बघण्याची तसदी घेतली नाही.

थोरला – आम्ही विचारतो. जीविता बहीण आम्हांस सांगेल.

अनुक्रमणिका

वडील	–	नाही सांगणार पुत्र आणि आपण ऐकल्यावर जे करणार आहात तेच मी आता सांगतो ते करा. मला, मला सुचत नाही. त्या वेशीतून या वेशीत आमच्या अब्रूची लक्तरं टांगलीत आपल्या बहिणीनं. चिंध्या केल्यात आमच्या अब्रूच्या. तिचं तोंड मीच काय, या राज्यातल्या कोणासही दिसता कामा नये. मी, मी तुम्हांस कसं सांगू पुत्र... पण – (उठून) पुत्र, आपल्या बहिणीच्या उदरी दुसऱ्याचं पाप वाढतंय. ते पाप मुळासकट संपवून टाका आणि आपल्या बहिणीचं शिर मला आणून दाखवा. तेव्हा आमच्या मनाला शांती पुत्र आणि तेव्हाच आम्ही पाण्याचा थेंब प्राशन करू आणि मगच भोजनाला उठू. भुजंगराजांनी कोणताही गवगवा होऊ न देता हे पाप आमच्या वाड्यात धाडलं. आपल्याला हे पाप गवगवा न होता संपवावंच लागेल.
थोरला भाऊ	–	काऽऽय
वडील	–	होय पुत्र, नीळकंठ राजा मोहिमेवर असताना हे पाप नाहीतर काय? भुजंगराजांनी हे पाप तिथंच कापून फेकून द्यायचं. ते आमच्या वेशीत आणून ते रिकामे झाले. त्याला आपण संपवण्याशिवाय दुसरा मार्ग नाही पुत्र आणि मला तर त्याशिवाय मनःशांती मिळणेच कठीण. कुठले भोजन आणि कुठले काय? अशा बदफैलीला आसरा देणं म्हणजे आपल्या राज्याची नाचक्की स्वतः ओढवून घेणं आहे पुत्र. वाड्याच्या सगळ्या सेवकांना जीवतास भेटण्याची बंदी करा आणि आम्ही सांगतो ते काम लवकर पार पाडा.
थोरला भाऊ	–	हे तर आपल्या हातून महापापापेक्षाही अधिक पाप होईल महाराज.
वडील	–	या पापाला राजकर्म म्हणतात पुत्र. ते महापाप घडत नाही. राजकर्मात धर्म उपयोगात आणता येतो. धर्माची अडचण झाली तर राजकर्म आडत नाही मात्र राज्य अडचणीत आले तर धर्म अडचणीत आहे असे बोलत राहिलो तर अडचणी निघून जाते. आपण धर्मरक्षक नसलो तरी वाटले पाहिजे पुत्र आणि राजकर्त्याला आडून भागत नाही. पापपुण्य या, या जनतेला लागू पडणाऱ्या गोष्टी आहेत. आपण या राज्याचे उद्याचे राजे, जनतेनं पाळावयाच्या गोष्टीचा विचार राजाने करावयाचा नसतो. आपल्या राज्याला जी जी गोष्ट अडचणीची वाटेल तिला राजधर्माच्या नावाखाली गाडून टाका. त्याच्यावरच आपलं राज्य उभं करता येतं. पुत्र, कामाला लागा. नात्यागोत्याच्या धर्मापेक्षा राजधर्म मोठा हे सदैव लक्षात ठेवा. हे काम म्हणजे आपल्या राज्याचा राजधर्मच आहे. निघा पुत्र...

(अंधार – प्रकाश)

सूत्रधार	–	जीविताराणीच्या भावानं.
साथी	–	काय केलं त्या वक्ताला.
सूत्रधार	–	जीवता जीवता म्हणून, गेला जीवता जवळी.
साथी	–	गेला जीवता जवळी.
सूत्रधार	–	भाऊ काय म्हणतो, भाऊ काय बा बोलतो.
साथी	–	भाऊ काय बा बोलतो.
सूत्रधार	–	घोड्यानं बा बाळा याची.
साथी	–	पायानं बा कशी आली.
सूत्रधार	–	नाव आमचं बुडविलं.
साथी	–	नाव आमचं बुडविलं.
सूत्रधार	–	भुजंगराजानं बा पाप.

अनुक्रमणिका

साथी – का आमच्याकडं धाडीलं.
काय जीवता बोलली, काय जीवता म्हणाली.
सूत्रधार – जीवता एकच बोलली, जीवता एकच बोलली
साथी – काय बोलली जीवता, काय बोलली जीवता.
सूत्रधार – तीन वर्साचं खोपाटं, द्यावं आम्हाला राह्याला.
साथी – तीन वर्साचं खोपाटं, द्यावं आम्हाला राह्याला.
सूत्रधार – बारा वर्षांचं नाचणं.
साथी – द्यावं आम्हाला खायाला.
सूत्रधार – माझा नीळकंठ येऊ दे.
साथी – माझं न्हवं बा म्हणू दे.
सूत्रधार – वनी नेऊन वदावी.
साथी – वनी नेऊन वदावी.
सूत्रधार – शिर मुकुट आणावं.
साथी – माझ्या बाबांना दावावं.
साथी – काय बोलला भाऊ.
सूत्रधार – काय बोलला भाऊ.

(अंधार – प्रकाश)

भाऊ (प्रवेशून) – प्रणाम महाराज...
वडील (उठून) – दाखवा आम्हास पापी, चांडाळणीचं शिर.
भाऊ – महाराज, आमच्याकडून ते झाले नाही.
वडील – आपल्याकडूनच ते घडले पाहिजे. नाहीतर आपणच ही लक्तरं वेशीवर टांगल्यागत होईल. ही चांडाळणी होती की नव्हती याचा पत्ता लागता कामा नये.
भाऊ – महाराज, आता कसं सांगू तुमाला. हे बगा, एका राजानं एक मुंगास पाळलेलं. तेव्हा त्या राजाची राणी आपल्या पाळण्यातल्या बाळाच्या राखणीला मुंगासाला ठेवून देवासाठी पाणी आणायला गेली. तेवढ्यात वाड्याच्या मागच्या बागेत नजर ठेवून असणारा नाग पाळण्याच्या दिशेनं धावत आला. तो पाळण्यावर आनंदानं चढला नि पाळण्यातल्या बाळाचा चावा घेणार तेवढ्यात मुंगसानं बघितलं. राणीची वाट बघत असलेल्या मुंगसानं त्या नागाचाच चावा घेतला. तेची खांडूळी केली. ती डालंखाली डाळून टाकळी आणि मुंगास परत राणीची वाट बघत पाळण्याकडं नजर ठेवून राहिलं. राणी आली तर मुंगसाच्या तोंडाला रक्त. तिनं रागानं, बाळाला माझ्या तू खाल्लंस. तुला कशाला पाळीलं म्हणून भरलेली पाण्याची घागर त्या मुंगसाच्या डोक्यात घातली. राणी पळत पाळण्याकडं गेली तर रक्ताचे डाग. पण बाळ मात्र हसत खिदळत होतं. राणीचं लक्ष डालीकडं गेलं. तर त्याखाली नागाचे तुकडे. तेव्हा राणी धाय मोकलून रडाय लागली. राजा लाडक्या मुंगसाचा धावा करत मरून गेला. तसे तुम्ही जिवता जिवता म्हणत मरून जाचीला.
वडील (खवळून) – दूर हो माझ्या नजरेतून. मला त्या चांडाळणीला माफ करायचे नाही. बाप असलो तरी मी या राज्याचा राजा आहे. माझ्या राज्यात मी असले खपवून घेणार नाही. ती आपली मुलगी किंवा बहीण नाही. तो आतून आपल्या राज्याला लागलेला सुरुंग आहे. तिला तुम्ही बहीण म्हणून पाहता. भावनिक होताहात. राज्यकारभार करण्याची लायकी नाही तुमची. भावनेवर चालणाऱ्या व्यक्तीला

अनुक्रमणिका

राज्यकारभार करण्याचा अधिकार प्राप्त करता येत नाही. जनतेला भावनेवर जागं करून आपण भावनाशून्य राहाता आलं तरच हे करता येतं. तुमचे हे काम नाही पुत्र. तुमच्या दुसऱ्या भावाला पाठवा आणि तुम्ही इथून चालते व्हा!

(भाऊ जातो)

दुसरा भाऊ – (प्रवेश) महाराज, जे काय करायचे आहे ते करू, पण आपण अन्नत्याग करू नये. आमच्या जीवता बहिणीची काय चूक असेल त्याची शिक्षा देऊच, पण...

वडील – पण नाही नि बिण नाही. आता एकच पण. पुत्र, आपल्या जीवता राणीला वनात नेऊन आपल्या शिवंच्या पल्याड तिचं धड टाकून तिचं शिर मला आपण दाखवायला आणावं. मगच आम्ही अन्नपाणी प्राशन करू. हाच आमचा पण.

भाऊ – महाराज, जीवताचं शिर.

वडील – होय शिर, पुत्र, हे मी कोणत्याही सेवकाकडून करून घेऊ शकलो असतो. पण पुत्र, आपणच आपल्या अब्रूचे धिंडवडे काढणे बरे नाही. आपणच ही गोष्ट मातीआड करून टाका. पुत्र, मला याचा त्रास होत नाही असं नाही. जीवता माझा जीव की प्राण हे आपण पाहात आला आहात. पण जीवताच्या या कृत्याला क्षमा नाही. आपल्या राज्याला लागलेला कलंक आपणच पुसून टाकला पाहिजे. पुत्र, तो दुसऱ्याला पुसाय लावला तर तो कधी उमटेल किंवा गाडाय लावला तर तो कधी उकरेल याचा नेम नाही. म्हणून आपण स्वतःच हे काम करावं.

(अंधार – प्रकाश)

सूत्रधार – तवा जीवताचा हा भाऊ.

साथी – गेला जीवताच्या जवळी.

सूत्रधार – हाळी मारीतो जीवताला.

साथी – हाळी मारीतो जीवताला.

सूत्रधार – घोड्यानं बा बाळा याची.

साथी – पायानं बा कशी आली.

सूत्रधार – नाव आमचं बुडीवलं.

साथी – नाव आमचं बुडीवलं.

सूत्रधार – जीवता एकच बोलली.

साथी – जीवता एकच बोलली.

सूत्रधार – तीन वर्षाचं खोपाटं, द्यावं आम्हाला राह्याला.

साथी – तीन वर्षाचं खोपाटं, द्यावं आम्हाला राह्याला.

सूत्रधार – बारा वर्षाचं नाचणं, द्यावं आम्हाला खायाला.

साथी – बारा वर्षाचं नाचणं, द्यावं आम्हाला खायाला.

सूत्रधार – माझा नीळकंठ येऊ दे.

साथी – माझं न्हवं म्हणू दे.

सूत्रधार – वनी नेवुनी वदावी.

साथी – वनी नेवुनी वदावी.

सूत्रधार – शिर मुकुट आणावं, माझ्या बाबांना दावावं.

अनुक्रमणिका

साथी – काय बोलला भाऊ, काय बोलला भाऊ.

सूत्रधार – भाऊ माघारी फिरला.

साथी – काय बोलला, काय सांगतो बाबाला.

(अंधार – प्रकाश)

दुसरा भाऊ – (प्रवेशून) प्रणाम महाराज...

वडील – (झोपलेला उठून) ये पुत्रा, आम्ही भुकेनं व्याकूळ झालो. त्यापेक्षा महापापीण तुमच्या बहिणीचं शिर आमच्या डोळ्याला कधी बघायला मिळलं यानं जास्त व्याकूळ झालो आहोत. दाखवा दाखवा त्या महाचांडाळणीचं शिर. आमच्या डोळ्यातली आग शांत झाल्याशिवाय आमच्या पोटातल्या आगीची शांती नाही. पुत्र, मला तर ही महाचांडाळीण तुमची बहीण. पुत्र, आम्हांस बोलताना त्रास होतो, पण राहावत नाही. पुत्र, हे आमचंच बीज की आणखी कोणाचं हीच वारंवार शंका येते आहे.

दुसरा भाऊ – काय बोलताय महारा ऽ ऽ ज

वडील – शंका बोलतोय पुत्रा, शंका. माझं मन एकदम सैरभैर झालंय. मला, मला काहीच सुचत नाही आता.

दुसरा भाऊ – महाराज, शांत व्हा. अशी घाई करून आणि आपल्याच मनातले विकार सर्वत्र सांडून नंतर वेचायलाही येणार नाहीत आणि वेचले तरी त्याचे व्रण सर्वत्र कायमचे राहतीलच याचाही विचार करा महाराज. खरोखरच माझी बहीण आपण समजता तशी असेल तर जरूर तिला शिक्षा देऊ, पण हे तसं व्हायचं महाराज.

वडील – कसं ?

दुसरा भाऊ – महाराज, एका राजां साळुंकी पाळली होती. राजाला सर्वांत ती प्रिय होती. नेहमी ती राजाच्याबरोबर असायची. एकदा तो शिकारीला गेला. आंटिग्या वनात शिकारीला भटकत असताना त्याला खूप तहान लागली. त्यानं शिपायाला पाणी शोधण्यास सांगितलं. तेव्हा शिपाई झारी घेऊन पाण्याच्या शोधासाठी भटकाय लागला. त्या वनात चिंव म्हनलं तर चिमणी दिसेना, काव म्हनलं तरी कावळा. तसं पिलं म्हनलं तरी पाणी दिसेना. त्याला काय करावं ते सुचेना. पाण्यासाठी तो व्याकुळतेने सगळं वन पालथं घालत होता. पाणीच मिळेना. परत कसं जायाचं कळंना. चिंता करत बसला. घोटभर पाणी मिळालं तरी राजाचा घसा ओला होईल. तेवढी त्यांची तहान हलकी होईल. तो वणवण भटकत राहिला. एके ठिकाणी त्याला पाण्याचा झरा दिसला आणि तो आनंदाने उमळू लागला. त्यानं त्या झऱ्यात आपली झारी बुडवली. त्याचा बुडबुडा राजाच्या साळुंकीनं ऐकला. लगेच झरा तिनं गाठला. शिपायानं झारी भरलेली. त्या झऱ्यावरच्या एका (करवंदीच्या) झुडपावर साप मरून पडलेला. त्याच्या तोंडातलं विष त्या पाण्यात पडलेलं. त्याचा तवंग झऱ्यावर धरलेला. साळुंकीनं ताडलं. जर हे गरळ पाणी माझा राजा प्याला तर या वनातनं तो परत जाणारच नाही. तो या पाण्यानं मरून जाईल.

वडील – मग ? काय झालं लवकर सांगा आणि...

दुसरा भाऊ – मग काय, साळुंकी थेट आली राजाजवळ. नेहमीप्रमाणं त्याच्या खांद्यावर बसली. राजा तहानलेला. शिपायानं आणलेली झारी ठेवली राजाच्या समोर. राजाला भलता आनंद झाला. त्यानं उचलली झारी आणि लावणार तोंडाला तेवढ्यात साळुंकीनं मारला झपाटा. झारी लवंडून गेली. राजा भयंकर चिडला. त्याच्या शिकारीच्या बाणानं त्यानं रागानं साळुंकीचा प्राण घेतला. त्याला काही एक सुचेना.

वडील – तेच तर मी आपणास सांगतोय. जीवताचा प्राण...

अनुक्रमणिका

दुसरा भाऊ – ऐका महाराज, धीर धरा. पुढचं महत्त्वाचं आहे. राजा शिपायाला म्हणाला, 'चल, पाण्याच्या झऱ्याला.' शिपाई म्होरं, राजा मागं. गेली पाण्याच्या झऱ्याला. राजा पाणी प्यायला गेला तर त्याच्या नजरेला दिसला विषारी नाग मरून जाळीवर पडलेला. त्याचं विष झऱ्याच्या पाण्यात. शिपायाला त्यानं दाखवलं. आला पळत परत. साळुंकीचं धड घेऊन बसला रडत. साळुंकी साळुंकी म्हणून राजा मरून गेला. महाराज, तसं तुमचं झालं तर! आपण सबुरीनं घ्यावं.

वडील – तुम्ही मला सबुरीची दीक्षा देता? जन्मदात्याला तत्त्वज्ञानाचे डोस पाजता? आमच्या काळजाचे तुकडे पडताना या भाकड कथा सांगून बोळवण करता? चालते व्हा. ज्या बहिणीनं आपल्या सगळ्यांचं नाक कापलं तिच्यासाठी एकच गोष्ट... आपण तिचं शिर कापून मला दाखवायचं. तुमचे तिसरे बंधू कोठे आहेत बघा. त्यांना पाठवा आणि मला परत आपले तोंड दाखवायची तसदी घेऊ नका.

(अंधार - प्रकाश)

सूत्रधार – जीवताचा तिसरा भाऊ.
साथी – गेला जीवताच्या जवळी.
सूत्रधार – हाळी मारीतो जीवताला.
साथी – हाळी मारीतो जीवताला.
सूत्रधार – घोड्यानं बा बाळा याची.
साथी – पायानं बा कशी आली.
सूत्रधार – नाव आमचं बुडीवलं.
साधी – नाव आमचं बुडीवलं.
सूत्रधार – जीवता एकच बोलली.
साथी – जीवता एकच बोलली.
सूत्रधार – तीन वर्षाचं खोपाटं.
साथी – द्यावं आम्हाला राह्याला,
सूत्रधार – बारा वर्षाचं नाचणं.
साथी – द्यावं आम्हाला खायाला.
सूत्रधार – माझा नीळकंठ येऊ दे.
साथी – माझं न्हवं म्हणू दे.
सूत्रधार – वनी नेवूनी वदावी.
साथी – वनी नेवूनी वदावी.
सूत्रधार – शिर मुकुट आणावं.
साथी – माझ्या बाबांना दावावं.
साथी – काय बोलला लाडका भाऊ.
सूत्रधार – काय बोलला लाडका भाऊ.
सूत्रधार – भाऊ गहिवरून गेला.
साथी – भाऊ मागारी फिरला.
सूत्रधार – काय सांगितो बाबाला.
साथी – भाऊ मागारी फिरला .

(अंधार - प्रकाश)
भाऊ (प्रवेश)

तिसरा भाऊ – प्रणाम महाराज...

वडील (झोपलेले) – काय झालं? कुठाय शिर? (उठून)

तिसरा भाऊ – महाराज, ऐका आपण मुलीचे बाप आहात. पण त्यापेक्षा एका राज्याचं राजे पण आहात. असं घाईनं एखादं प्रकरण हाताळलं तर संपूर्ण राज्यभर काय संदेश जाईल?

वडील – नको होतो तोच संदेश सर्वदूर एव्हाना पोहचला पण असेल पुत्र. आम्हाला हा संदेश जाण्याअगोदर सर्व काही संपवून टाकायचे हाते. असली कुटिल बाई आमच्या राज्यात? आणि परमेश्वरा हे आमच्याच पोटी. काय अपराध केला होता, तेव्हा हे पाप आमच्या शिवंत धाडलंस. झाली तेव्हाच मेली असती तर हा प्रसंगच आता गुदरला नसता. पुत्र, यापुढचं काहीही होणं आमच्या डोळ्यांना नि कानांना सहन होणार नाही. तिच्या पोटातलं पाप ती आपल्या राज्यात टाकून रातोरात पळून गेली तर ते महाभयानक होईल, त्याची उस्तवारी लावण्यापेक्षा मी म्हणतोय ते केलंत तर एका दगडात दोन पक्षी मारल्याचं आणि आम्हाला मुक्त करण्याचं पुण्य तुम्ही कोणच करत नाही. ते आता माझ्या हातानंच करतो, नि मगच भोजन कक्षात येतो पुत्र. तुम्ही बहिणीच्या प्रेमात गुंतलात पण मला आता या सगळ्यातनं एकदा मुक्त होऊ दे.

तिसरा भाऊ – महाराज, कसली मुक्ती? उलट तुम्ही जन्मभर तुम्हीच तुमच्या पिंजऱ्यात अडकून पडाल. पश्चात्तापानं मरेपर्यंत पिंजरा सोडणार नाहीसा. आपल्याला खात्री झाल्याशिवाय आपण पिंजऱ्याची नि मुक्तीची गोष्ट करण्याची घाई करू नये नाहीतर...

वडील – मला आताही पिंजऱ्यात असल्यासारखेच वाटते आहे. हा मानहानीचा पिंजरा पुत्र खूप त्रास देतो. युद्धभूमीवरच्या पराभवापेक्षा ही मानहानी वाईट.

तिसरा भाऊ – नाही महाराज. आपण धीर धरा. नाहीतर आपल्या हातून काहीतरी वेगळेच घडायचे. हे बघा, एका राजानं राघू पाळलेला. त्याचं खूप प्रेम त्या राघूवर होतं. त्याच्यासाठी त्याने सोन्याचा पिंजरा केलेला. अनेक राघू त्याच्या वाड्यावर यायचे, जायचे, हा सोन्याच्या पिंजऱ्यातनच त्यांच्याशी बोलायचा. एके दिवशी सगळे राघू वाड्यावर जमले. पिंजऱ्यातल्या राघूला त्यातला एकजण म्हणाला, 'इंद्रसभेला आम्ही निगालो आहे. जेवणही आहे. आमच्यासंगं चल.' त्या वेळी पिंजऱ्यातला राघू म्हणाला, 'मी राजाच्या अंकीतला.' तेवढंच त्याच्या राजानं ऐकलं. त्यानं आपल्या राघूला सांगितलं, 'तू इंद्रसभेला जा. पण येताना एक किनव्या घेऊन यायचंस.' राघूला त्यानं सोडला. तो राघूत मिसळला.

वडील – मग पुढं काय झालं ते सांगा लवकर आणि आपल्या बहिणीची किनव्या पसरायच्या आदी संपवून टाका. गाडून टाका. आम्हाला त्याशिवाय शांती नाही, पुत्र.

तिसरा भाऊ – सांगतो महाराज. इंद्रसभेला सगळे गेले. सभा झाली. जेवणं झाली. पान विड्यानं तोंडं रंगवली आणि सगळे राघू निघाले. हा राघू एकटाच थांबला. इंद्रानं विचारलं, 'सगळे राघू आपल्या देशी गेले. तू एकटाच का थांबलास?' राघू बोलला, 'ती समदी आपल्या मनाची. मी राजाच्या अंकितला. माझ्या राजानं मला सोडताना बजावून सोडलंय. येताना काहीतरी किनव्या घेऊन आपल्या देशी परतायचं.'

वडील – मग काय किनव्या त्यानं घेतली?

तिसरा भाऊ – इंद्र म्हणाला, 'तुझ्या राजाला किनव्याच घेऊन जायाचं आहे, तर जावा आमच्या फळाच्या बागेतलं

एक फळ तिथं घेऊन जा. ते उगवत घाला. तुमच्या देशी तुमच्या राजाची किनव्या आपोआप पसरेल.' राघू गेला बागेत. घेतलं फळ, आणलं. आपल्या राजाला दिलं आणि आपल्या पिंजऱ्यात जाऊन बसला. राजानं राघूनं सांगितल्याप्रमाणं आपल्या फळाच्या बागेत फळ उगवतं घातलं. काही दिवसानं झाड उगवलं. त्याला फळ लागलं. राजाला एके दिवशी फळ खाली पडलेलं दिसलं. पहिलंच फळ म्हणून त्यानं देवाला ठेवलं. ते देवपूजा करणाऱ्या पुजाऱ्यानं आणलं. अर्ध आपण आणि अर्ध आपल्या पत्नीला दिलं. लगेच दोघंही मरून गेली.

वडील – ते फळ या चांडाळणीला देतोस की काय?

तिसरा भाऊ – नाही महाराज. त्या फळामुळे ते दोघे मेले हे खरं नव्हतं. ते फळ खाली पडल्यावर त्याच्यावर विषारी सापानं गरळ टाकलेली होती. त्यानं ते मेले होते. पण गावात राघूच्या नावानं डंका पेटली. राघूनं आणलेल्या इंद्रसभेच्या फळानं दोघं मेली असंच झालं. गाव सगळं राजाला शिव्या देऊ लागलं. राजानं पिंजऱ्यातल्या राघूला रागानं मारून टाकलं.

वडील – कोण ठेवील असल्या किनव्याखोराला.

तिसरा भाऊ – होय. पण या फळाची अपकीर्ती सगळ्या राज्यात पोहचली होतीच. कुणाला मरायचं असेल. तर लोक सहज बोलायचं. राजाच्या राघूनं आणलेलं फळ खा आणि मर. ही गोष्ट एका घरात लेकासुनंच्या त्रासाला कंटाळलेल्या म्हातारा म्हातारीनं ऐकली.

वडील – आरं पण हे कशाला एवढं... ते फळ शोध नि तुझ्या बदफैली बहिणीला दे.

तिसरा भाऊ – ऐका महाराज. म्हातारा म्हणाला, 'चल फळाच्या बागंत. पुजाऱ्यानं खाल्लेलं फळ खाऊन दोघे मरून जाऊ या.'

वडील – मग...

तिसरा भाऊ – मग काय. गेलीत दोघं रडत आणि खरंतर लेकसुनंच्या जाचातनं आपण नि आपलं म्हातारपण संपलं म्हणून आनंदात निगाली ज्या झाडाची फळं खाऊन मरायचीत तिथंच मरणाचं, जगण्याचं बोलत फळं खाऊन त्याच्याच सावलीत बसली आणि काय झालं आसंल महाराज?

वडील – काय झालं?

तिसरा भाऊ – चक्क म्हाताऱ्याची ती तरणी झालीत. ती एकमेकांकडं आश्चर्यानं बघू लागलीत. एकमेकाला स्पर्श करू लागलीत. त्यांचं म्हातारपण संपलं. गावात वर्दी आली. राजाच्या कानावर ही गोष्ट गेली. माझ्या राघवानं खरोखर किनव्या आणली होती म्हणत राजा राघू राघू म्हणत मरून गेला. तसं तुमचं होईल महाराज आणि या महापापात मी तुमच्यात वाटंकरी नाही. (तो गेला.)

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी...

साथी – जीवता त्याची अस्तुरी.

साथी – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं, जीवता त्याची अस्तुरी.

सूत्रधार – कोणाच्या पापात, कोण वाटेकरी.

साथी – कोणाच्या पापात, कोण वाटेकरी.

सूत्रधार – जीवताचा कोण मारेकरी.

साथी – जीवताचा कोण मारेकरी.

सूत्रधार – पालनहारी, का मारेकरी.

साथी – पालनहारी, का मारेकरी.

अनुक्रमणिका

सूत्रधार – कथा आलीया मध्यंतरी.
साथी – कथा आलीया मध्यंतरी.
सूत्रधार – मारेकरी का पालनहारी.
साथी – मारेकरी का पालनहारी.
(नाचत, ढोल कैताळाचा आवाज शिगेला पोहचलेला... आणि 'मारेकरी का पालनहारी' गजर करत जाता.)

(मध्यंतर – पडदा)

अंक दुसरा

सूत्रधार (प्रवेश) – मारेकरी का पालनहारी (ढोल वाजवत) (नाचत गजर करत येतात.)
साथी (प्रवेश) – आता काय घडलं – आता घडलं काय (नाचत).
सूत्रधार – जीवताचा चवथा भाऊ.
साथी – गेला जीवता जवळी.
सूत्रधार – हाळी मारीतो जीवताला.
साथी – हाळी मारीतो जीवताला.
सूत्रधार – घोड्यानं बा बाळा याची.
साथी – पायानं बा कशी आली.
सूत्रधार – राजाच्या लागलया मनी...
साथी – राजाच्या लागलया मनी...
सूत्रधार – जीवता एकच बोलली.
साथी – जीवता एकच बोलली.
सूत्रधार – माझ्या धाकल्या भावा.
साथी – माझ्या धाकल्या भावा.
सूत्रधार – तीन वर्षाचं खोपाटं.
साथी – बारा वर्षाचं नाचणं.
सूत्रधार – द्यावं आम्हाला राह्याला.
साथी – द्यावं आम्हाला राह्याला.
सूत्रधार – माझा नीळकंठ येऊ दे.
साथी – माझं न्हवं म्हणू दे.
सूत्रधार – वनी नेवुनी वदावी.
साथी – वनी नेवुनी वदावी.
साथी – काय बोलला भाऊ.
साथी – काय बोलला भाऊ.
सूत्रधार – बोलला लाडका भाऊ.
सूत्रधार – बाबा आमचा मरंल.

अनुक्रमणिका

सूत्रधार – तिला घातली म्होरं.
साथी – आपण झाला मागं.
सूत्रधार – जीवता मुठीच्या मेजाची.
साथी – जीवता सोन्याच्या केसाची.
सूत्रधार – भाऊ बोलतो काय.
साथी – भाऊ बोलतो काय.
सूत्रधार – सूर्याला उगवू नको, चांदाला मावळू नको.
सूत्रधार – भाऊ बोलतो बोलतो, भाऊ चालतो, चालतो.
साथी – भाऊ बोलतो बोलतो, भाऊ चालतो, चालतो.
सूत्रधार – चालुनी बा आला क्षीण.
साथी – चालुनी बा आला क्षीण.
सूत्रधार – पिंपरणीच्या झाडाखाली.
साथी – जीवता बसली, बसली.
सूत्रधार – काय बोलती भावाला.
(जीवता, भाऊ थकलेले प्रवेशून)
सूत्रधार – माझ्या लाडक्या भावा, तहान लागली आम्हाला.
भाऊ – माझ्या लाडक्या बहिणी,
मी आलोच आपल्याला पाणी घेऊनी (जातो).
(वनातल्या पाखरांचा, प्राण्यांचा आवाज येतो. जीविता ऐकत पोटावरून हात फिरवत आनंदाने थकवा घालवत राहते.)
भाऊ – (हातात घेऊन पळसाच्या पानाचा दोरण पाण्याने भरून येतो.)
हे घे माझ्या लाडक्या बहिणी. तुझी तहान भागेल. आणखी लागेल तर सांग.
जीविता – माझ्या लाडक्या भावा, आपण पाणी आणले. मला आनंद झाला, पण एक गोष्ट झाली. हा दोरण पळसाच्या पानाचा.
पळसपंगिरा पुरुष, पाणीझरा पुरुष.
काडीआगडा पुरुष
जावं परत पाण्याला, पानकर्दळी खुडावी
काडी हराळी मोडावी, त्येचा दुरून शिवावा
पंचगंगेला भरावा, मला आणून द्यावा.
तरच आम्ही पाणी घेऊ. तहान आमची भागेल. आपला आनंद वाढेल.
भाऊ – ठीक आहे बहिणी. आम्ही जातो मागारी. आपण इथेच थांबावे. पानकर्दळ खुडतो, काडी हराळी मोडतो. त्याचा दुरून शिवतो. पंचगंगेला भरतो आपल्यासमोर आणतो (जातो.)
(जीविताराणी वनातल्या वातावरणात अंधूक प्रकाश. आवाज. परत पोटावर हात फिरवत. पोटातल्या बाळाला बोलवत – बसते. डोळे झाकतात. झोपते.)
भाऊ (प्रवेशून) – (एक दुरून उशाला, एक दुरून पायशाला भाऊ ठेवतो.)
भाऊ (स्वगत) – आता झोपत मी हिचं धडापासून शिर वेगळं करू शकतो. पण परमेश्वरा, मी हा क्रूर न्यायनिवाडा का करावा? माझ्यासमोर कोणताच साक्षी पुरावा नसताना मी हे कृत्य का करू? या दोन जीवांचं पाप

अनुक्रमणिका

माझ्या माथी का घेऊ? मला, मला परमेश्वरा काय तरी मार्ग दाखव. तूच मला यातून सोडव. माझ्या प्रिय बहिणी, मी काय करू. परत-परत परमेश्वरा मला तूच यातून मार्ग दाखव. तिकडे वडील माझ्या लाडक्या बहिणीचे शरी-शिर करत जाबडताहेत आणि मी माझ्या लाडक्या बहिणीचं या या हातात शीर घ्यावं! या क्रूर कर्मासाठीच का माझ्या जन्माची योजना तू केलीस! ये परमेश्वरा त्यापेक्षा माझेच शीर कुणाला तरी उडवायला सांग नि ही गोष्ट इथेच संपवून टाक. पण ही गोष्ट इथे संपेल? आमचे पिताश्री इथे थांबतील? नाही थांबणार. ते स्वतः आपल्या हाताने या माझ्या लाडक्या बहिणीचे शिर उडवतील. परमेश्वरा... (पळतो-दमतो-बसतो-उठतो-धावत सैरावैरा.)

(दृश्य - अंधूक प्रकाश)

सूत्रधार – गेला परत रानाला, तोडलं चंदनाचं लाकूड.
साथी – गेला परत रानाला, तोडलं चंदनाचं लाकूड.
सूत्रधार – गेला सुताराच्या वाड्याला, माझा तू मैतर.
साथी – गेला सुताराच्या वाड्याला, माझा तू मैतर.
सूत्रधार – पैसा पडल घेचील, एक मखुटा काढचील.
साथी – पैसा पडल घेचील, एक मखुटा काढचील.
सूत्रधार – तवा सुतारानं एक मखुटा काढीला, पैसा म्हणील घेतला.
साथी – तवा सुतारानं एक मखुटा काढीला, पैसा म्हणील घेतला.
सूत्रधार – आला मखुटा घेऊन, आला मखुटा घेऊन.
साथी – आला मखुटा घेऊन, आला मखुटा घेऊन.
सूत्रधार – गेला परत वनात, गेला परत वनात.
साथी – गेला परत वनात, गेला परत वनात.
सूत्रधार – चिमणी पाखरू मारलं, त्येचं रगात धरलं.
साथी – चिमणी पाखरू मारलं, त्येचं रगात धरलं.
सूत्रधार – रगात मखुटा माखवलं, रगात मखुटा माखवलं.
साथी – रगात मखुटा माखवलं, रगात मखुटा माखवलं.

(अंधार - प्रकाश)

(दृश्य - मूकसंवाद)

भाऊ – (दरबारात पळत) बाबा, बाबा हे बघा.
(बाबाला शिर दाखवतो.)
(बाबा भोजनी उठले.)

सूत्रधार – जीवताचं काय झालं, जीवताचं काय झालं.
साथी – जीवताचं काय झालं, जीवताचं काय झालं.
सूत्रधार – तीन वाशाचं खोपाटं, त्यात थाटला संसार.
साथी – तीन वाशाचं खोपाटं, त्यात थाटला संसार.
सूत्रधार – असं करिता करीत नऊ महिने भरलं.
साथी – असं करिता करीत नऊ महिने भरलं.
सूत्रधार – भरमाध्यान्ह रातीला पोट दुखू लागलं.

अनुक्रमणिका

साथी – भरमाध्यान्ह रातीला पोट दुखू लागलं.
सूत्रधार – सुईणी गोळा झाल्या, भरमाध्यान्ह रातीला.
साथी – सुईणी गोळा झाल्या, भरमाध्यान्ह रातीला.
सूत्रधार – भरमाध्यान्ह रातीला, झाला मुलगा जीवताला (जातो.)
साथी – झाला मुलगा जीवताला, झाला मुलगा जीवताला (जातो.)

अंधार – प्रकाश

सुईण १ (प्रवेश)– राजाराणीला शोभलं असा मुलगा आहे.
सुईण २ (प्रवेश)– हाच आमच्या राणीच्या पोटी जन्माला आला असता तर कालपासून आपल्या राणीचं गळणारं डोळं तरी थांबलं असतं.
सुईण १ – मला तेच वाटतय. या असल्या खोपटात इतकं सुंदर राजबिंड पोर जन्माला आलं आणि आपल्या राणीच्या पोटाला ती मुलगी.
सुईण २ – परमेश्वर तर काय करील हेचा अंदाज नाही.
सुईण १ – मला वाटतंय आपण असं केलं तर...
सुईण २ – कसं?
सुईण १ – नाहीतर या बाईचं आजून डोळं उघडलेलं नाहीत. हा मुलगा उचलू राणीच्या पुढ्यात ठेवू. वाड्यातली मुलगी इथं आणून ठेवू. राणीचं डोळं गळायचं थांबतील.
सुईण २ – चांगलंच होईल. सोळा आणे. राजाला स्वारीवरनं आल्यावर तोंड कसं दाखवू म्हणणारी आपली राणी आपल्यावर जन्मभर छाया ठेवील.
सुईण १ – आणि बक्षीस पण...
सुईण २ – पण, याचा बोभाटा होऊ देऊया नको. सूर्य उगवायच्या आत हे सगळं...
सुईण १ – चल तर... रात संपल. (जातात)
सूत्रधार – (प्रवेशून) मुलगा उचलून घेतला, मुलगा उचलून घेतला.
साथी – (प्रवेशून) मुलगा उचलून घेतला, मुलगा उचलून घेतला.
सूत्रधार – नाही बोभाटा केला, नाही बोभाटा केला.
साथी – नाही बोभाटा केला, नाही बोभाटा केला.
सूत्रधार – राजाच्या वाड्याचं साऱ्या गावाला गाऱ्हाणं.
साथी – राजाच्या वाड्याचं साऱ्या गावाला गाऱ्हाणं.
सूत्रधार – मोठ्यांना आमंत्रण, वेशी बांधलं तोरण.
साथी – मोठ्यांना आमंत्रण, वेशी बांधलं तोरण.
सूत्रधार – मोत्या पवळ्याच्या घुगऱ्या, केल्या बाळाच्या नावानं.
साथी – मोत्या पवळ्याच्या घुगऱ्या, केल्या बाळाच्या नावानं.
सूत्रधार – सुईणी गोळा झाल्या, सुईणी गोळा झाल्या.
साथी – सुईणी गोळा झाल्या, सुईणी गोळा झाल्या.
सूत्रधार – आया बाया बोलल्या, आया बाया बोलल्या.
साथी – आया बाया बोलल्या, आया बाया बोलल्या.
सूत्रधार – काय नाव ठेवावं, काय नाव ठेवावं.

साथी	–	काय नाव ठेवावं, काय नाव ठेवावं.
सूत्रधार	–	सुईण सुईणीला बोलं, आयतसर राजा बोल.
साथी	–	सुईण सुईणीला बोलं, आयतसर राजा बोल.
सूत्रधार	–	आयतसर राजाचा खेळ, जीविताराणीच्या खोपटाम्होरं.
साथी	–	आयतंसर राजाचा खेळ, जीविताराणीच्या खोपटाम्होरं.
सूत्रधार	–	राजा खेळतो खेळतो.
साथी	–	अंगापिंडाने वाढतो.
सूत्रधार	–	राजा वाढला वाढला.
साथी	–	अंगापिंडाने भरला.
सूत्रधार	–	खेळ रंगात आला, जीवता दाराच्या तोंडाला.
साथी	–	खेळ रंगात आला, जीवता दाराच्या तोंडाला.
सूत्रधार	–	जीवता मुठीच्या मेजाची, जीवता सोन्याच्या केसाची.
साथी	–	जीवता मुठीच्या मेजाची, जीवता सोन्याच्या केसाची.
सूत्रधार	–	आयतसर राजाचं, गेलं जीवतावर मन.
साथी	–	आयतसर राजाचं, गेलं जीवतावर मन.
सूत्रधार	–	खेळ लगोरी मोडीला, चेंडू दांडू बा फेकीला.
साथी	–	खेळ लगोरी मोडीला, चेंडू दांडू बा फेकीला.
सूत्रधार	–	आला वाड्याला निघुनी, भरमाध्यान्ह रातीला.
साथी	–	आला वाड्याला निघुनी, भरमाध्यान्ह रातीला.
		(मूक दृश्य संवाद)
सूत्रधार	–	भरमाध्यान्ह रातीला, सुटबूत घातीला.
साथी	–	भरमाध्यान्ह रातीला, सुटबूत घातीला.
सूत्रधार	–	कंदील हाती घेतला, गेला जीवताच्या खोपटी.
साथी	–	कंदील हाती घेतला, गेला जीवताच्या खोपटी.
सूत्रधार	–	आडवं गाईचं वासरू, पाय पडला शेपटी.
साथी	–	आडवं गाईचं वासरू, पाय पडला शेपटी.
सूत्रधार	–	वासरू हंबरू लागलं, शब्द गाईला फुटलं.
साथी	–	वासरू हंबरू लागलं, शब्द गाईला फुटलं.
सूत्रधार	–	गाय एकच बोलली, गाय एकच बोलली.
साथी	–	गाय एकच बोलली, गाय एकच बोलली.
सूत्रधार	–	तुला तुडवी नवलं काई, भोग देतोय सख्ख्या आई ऽ ऽ
साथी	–	तुला तुडवी नवलं काई, भोग देतोय सख्ख्या आई ऽ ऽ
सूत्रधार	–	भोग देतोय सख्ख्या आई (गजर) (ढोलाचा आवाज, कैताळाचा नि गाण्याचा)
साथी	–	भोग देतोय सख्ख्या आई (गजर)
सूत्रधार	–	वाणी घुमू लागली

अनुक्रमणिका

साथी – वाणी घुमू लागली.
सूत्रधार – काय झालं या वक्ताला.
साथी – काय झालं या वक्ताला.
सूत्रधार – ढोल घुमू लागला.
साथी – ढोल घुमू लागला.
सूत्रधार – भोग देतोय सख्ख्या आई.
साथी – भोग देतोय सख्ख्या आई.
सूत्रधार – वाणी घुमू लागली.
साथी – वाणी घुमू लागली.
सूत्रधार – कैताळ वाजू लागलं.
साथी – कैताळ वाजू लागलं.
सूत्रधार – काय झालं या वक्ताला.
साथी – काय झालं या वक्ताला.
सूत्रधार – राजा मागारी फिरला, आला निगोनी वाड्याला. (म्हणत जातात)
साथी – राजा मागारी फिरला, आला निगोनी वाड्याला.

(रात्र : आयतसर राजा धास्तावलेला, एकटाच आयतसर राजा.)

आयतसर – मी कोण आहे? या या घटनेनं मनाची एवढी सैरभैरता का? हे, हे शरीर नि त्या सौंदर्यवतचे शरीर एकमेकांसमोर आल्यानंतर एवढा विजेचा लोळ एकदम का पडावा? मी कोण याचा शोध मला तर घ्यावा लागेल. पण ती, ती सुंदर नारी कोण याचाही शोध घ्यावा लागेल. आत्तापर्यंत आपले मन कधीच असल्या गर्तेत सापडल्याचे आठवत नाही. या भोवऱ्यात आमचे काय होणार हे थोडेही कळत नाही. या घटनेनं आपलं जगणं तर उद्ध्वस्त होणार नाही? आम्ही अनेकदा रात्री-अपरात्री कोठेही वावरलो, उधळलो. पण या मुक्या प्राण्याच्या वाणीने आज पुरते हादरवून गेलो. धास्तावलो. असं कधीच आजपर्यंत झाले नाही. मनाला कधीच न पडलेला प्रश्न असा एकाएकी आपल्या जगण्याचा नवा फेर मांडेल असे कधीच वाटले नाही. मनाला कधीच स्पर्श न केलेली गोष्ट एकदमच आमच्या मनाचा ताबा घेऊन मन व्यापून टाकेल हे कधीच मनात आले नव्हते.

सगळे राज्य निद्रावस्थेत असताना आमची निद्रा या एकाच विचाराने एकदम उडून जावी आणि आमच्या वाट्याला तगमग नि तगमगच यावी असे का?

मी मीच आहे की आणखी कोण? ती रूपवती तीच आहे की आणखी कोण? त्या मुक्या प्राण्याच्या वाणीने मी थांबलो नसतो, माघारी फिरलो नसतो तर त्या वाणीचे लोट सगळ्या राज्यभर उसळले असते की त्या लाटेत आम्ही जळून खाक झालो असतो. काय काय घडले असते!

रात्र हलत नाही की आम्हीच हलायचे बंद झालो हेच कळेनासे झाले आहे. दरबार भरवावा की परत दिवस उगवायच्या आत जाऊन त्या रूपवतीलाच विचारावे आपण कोण? माझे नि तुझे नाते काय? मुक्या प्राण्याची वाणी तुला ऐकाय आली की फक्त मलाच? रात्र रात्र नाही नि दिवस दिवस नाही असे मला एकदम का वाटू लागले आहे? (उजेड येतो). अरे खरेच ही रात्र नाहीच, दिवस आहे. कधीही दिवसाची रात्र होईल. सेवक, सेवक... (सेवकांना हाका मारतो) तातडीने सर्व पंचांना दरबारात बोलवा.

सेवक – जी हुजूर... (जातो.)

अनुक्रमणिका

आयतसर – परमेश्वरा, मी कसं विचारावं की मी तुमचाच मुलगा का? मीच माझ्या समजत असलेल्या जन्मदात्यांना हा प्रश्न विचारणं म्हणजे उद्धटपणाचा कळस तरी नव्हे काय? पण परमेश्वरा, मुक्या वाणीची सिद्धता झाली तर एक गोष्ट तुला विचारावी लागेल. तू माझ्याशी एवढा उद्धट का वागलास? हा प्रश्न मी तुला विचारला तर तुझ्याकडे याचे उत्तर आहे काय? आणि तुझ्या या उद्धटपणापुढे माझा हा उद्धटपणा एकदम क्षुल्लकच असेल आणि तुला सांगतो नक्कीच हा उद्धटपणा या प्रसंगी तुझ्या उद्धटपणाचा बुरखा फाडण्यासाठी मला वापरावाच लागेल.

ये नियंत्या, किमान या मुक्या वाणीचा छडा लागेपर्यंत माझ्यातल्या या उद्धटपणाची धार बोथट करू देऊ नकोस. या प्रसंगी याच गोष्टीची गरज मला लागेल. माझ्यात उसळलेला उद्धटपणा डोंब हेच या गोष्टीचा छडा लावण्याचे एकमेव शस्त्र आहे. या शस्त्राचे तेज अजिबात ढळू देऊ नकोस. माझ्यातल्या उद्धटपणाला कोणासमोरही नतमस्तक होऊ देऊ नकोस.

(प्रणाम युवराज) (पंच प्रवेश करतात.)

पंच १ – युवराज आम्हाला तातडीनं का बोलवून घेतलंत?

आयतसर – तुम्ही राज्यातली वडीलधारी माणसं. आजपर्यंत न्यायनिवाडा करण्याचे काम आपण चोख केले आहे, पण...

पंच २ – पण काय? अलीकडे त्यात काय चूक तर झाली नाही ना?

पंच ३ – पण तसे झाले असते तर थोडल्या महाराजांनी आमची कानउघडणी केलीच असती.

पंच ४ – आणि अलीकडे राज्यात न्यायनिवाड्याचे कामही तसे जोखमीचे असे झालेले नाही.

पंच ५ – तरीपण आपण राज्यात फिरता, बागडता. कोणाची तक्रार असली तर सांगा. आमच्याकडून चूक झाली असेल तर आपण दुरुस्त करूयात.

आयतसर – पंचमहोदय, मी आपल्याला कसे सांगू तेच आम्हांस कळत नाही. चूक कोणाची नि दुरुस्त कोण करणार याचा अंदाज येत नाही. पण एक विचारू इच्छितो पंच... पुत्राला माता किती?

पंच – म्हणजे? (सर्व गडबडले)

पंच १ – मायेच्या कितीही, पर जन्माची एकच.

आयतसर – मग आमची माता मायेची की जन्माची?

पंच – अर्थात जन्माची.

आयतसर – नाही पंचमहोदय, मी समजतो ते चुकीचं की बरोबर हेच आम्हास कळत नाही. आम्ही गोंधळून गेलो आहे. आमची झोप उडाली आहे.

पंच २ – हे असे कसे युवराज बोलता? आम्ही हे कोणाला विचारावे आणि विचारावे तरी कसे? आणि तुमचा गोंधळ होण्याचे कारणच काय?

पंच ३ – राणीसाहेबांना काय वाटेल?

पंच ४ – आणि महाराज आम्हाला तोफेच्या तोंडाला धरतील.

पंच ५ – पण युवराज, असे एवढे वय झाल्यावर आपणास का वाटावे? राणीसाहेब तर आपल्या लग्नासाठी स्थळं शोधताहेत आणि हे एकदमच असे तुमच्या डोक्यात आले, त्याचे कारण...

आयतसर – नाही पंच, मी नाही सांगू शकत. ते तर तुम्ही शोधा. माझ्या वधूपरीक्षेला जाण्यापेक्षा आमच्या मातेला त्या परीक्षेला सामोरे जावे लागेल. तुम्ही सर्वांनी हा शोध घ्यावा लवकरात लवकर. त्याशिवाय आम्ही शांत झोपू शकत नाही. आम्हाला कशातच रुची नाही. आमच्या कानावर एका मुक्या जनावरानं जे शब्द घातले त्यात कायतरी तथ्य असल्याशिवाय मुक्या जनावराला वाचा

फुटणार नाही. ही आकाशवाणी मला कोठे घेऊन जाणार आहे माहीत नाही. अचानक वीज कोसळावी तसं आमचं झालंय. मला, मला याचा शोध लागल्याशिवाय चैन पडणार नाही. हा माझा आदेश समजा, नाहीतर विनंती. पण मला समजू दे माझी खरी माता कोण ?

(अंधार - प्रकाश)

(भुजंग राजाचा दरबार)

नीळकंठ राजा – (प्रवेश) प्रणाम माते, माते माझी मोहीम फत्ते झाली. भरपूर संपत्ती मिळाली. इतकी वर्षे कशी गेली हे मात्र कळाले नाही माते.

गंगासागरा – आयुष्यमान भव पुत्र! आता आपल्याला विश्रांतीची गरज आहे पुत्र.

नीळकंठ – पण माते, माझ्या जीविताराणीला ही बातमी देतो.

गंगासागरा – पुत्र, त्यांचे वडील खूप आजारी पडलेत म्हणून त्यांना माहेरी पाठवलं आहे.

नीळकंठ – पण त्यांच्याबरोबर कोण ?

गंगासागरा – त्यांच्याबरोबर त्याच, आपणही त्यांना संगत करूने आणि का म्हणूनही कधीच विचारूने. (जाते)

सूत्रधार – (आतून) भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतर, जीवता त्याची अस्तुरी.

नीळकंठ – जीविताराणीचा शोध घेतल्याशिवाय माते मी कसा स्वस्थ बसेन? माझा गरुड पक्षी, फुलवाली माळीण सगळे सगळे कोठे गेले ? मला कोणच कसं काय हे सांगत नाही ?
या या वाड्याच्या भिंती कायतरी वाईट घडलंय हे मात्र मी इथे प्रवेश केल्यापासून सांगताहेत. पण त्याही स्फुंदत काय बोलताहेत ते कळत नाही. खरोखरच जीवताचे वडील आजारी पडलेत की जीवताच्या जीवाचं बरं वाईट झालं? जीवताच्या जीवाचं काय तरी झालं असतं तर गरुड पक्षी आला का नाही? का तिच्या अगोदर गरुड पक्ष्याची विल्हेवाट लावली? परमेश्वरा, माझ्या मोहिमेचा आनंद असा होईल असं मला कधीच वाटलं नव्हतं.
मी माझ्या जीवताचा शोध घेणार.

(अंधार - प्रकाश)

सूत्रधार – नीळकंठ राजानं काय केलं.

साथी – रथघोडं घेतलं.

सूत्रधार – रथघोडं उधळलं.

साथी – सासरवाडीला पोहचलं.

सूत्रधार – थोरला मेव्हणा भेटला.

साथी – तो काही बोलला.

सूत्रधार – विचारा तुमच्या सासऱ्याला.

साथी – सासरा काही बोलला.

सूत्रधार – विचारा तुमच्या धाकल्या मेव्हण्याला.

साथी – तो काही बोलला.

सूत्रधार – धाकल्या मेव्हण्यानं वाट दाविली.

साथी – या दिशेनं जीवता गेली.

सूत्रधार – राजा जीवता जीवता बोलतो.

साथी – हाक मोठ्यानं मारीतो.

अनुक्रमणिका

सूत्रधार – वनी सगळ्या फिरतो.
साथी – धाय मोकलून रडतो.
सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं, जीवता त्याची अस्तुरी.
सूत्रधार – जीवता मुठीच्या मेजाची.
साथी – जीवता सोन्याच्या केसाची.

(अंधार – प्रकाश)

नीळकंठ – (प्रवेशून) (वीणा, भगवी कपडे – कपाळी गंध माखलेला काखेत झोळी.)
(वीणा वाजवत) – वीणा वाजतो किंदरी।
जीवता सारखी सुंदरी।
वीणा वाजतो नानापरी।
जीवता राणी कुन्या घरी।
वीणा वोजतो किंदरी।
जीवता सारखी सुंदरी।
वीणा वाजतो नानापरी।
जीवता राणी कुन्या घरी।

जीवता – (प्रवेशून) युवराज, या या आणि असं रूप घेण्याची गरज तरी काय? की तुम्हालाही माझ्याबद्दल...

नीळकंठ – नाही जीवताराणी. तुम्हाला झालेल्या मनस्तापाला मी जबाबदार आहे. मला माफी असावी.

जीवता – असे म्हणू नका युवराज. सगळ्यांना मी आपली वाट पाहा म्हणत होते, पण सासरची माहेरची कुणीच ऐकून घ्यायला तयार झाली नाहीत.

नीळकंठ – आम्हांस कल्पना आली त्याची राणीसाहेब. पण आम्हास आमच्या मुलाचं तोंड तरी दाखवा. त्याला घेऊनच आपण रथातून जाऊ आपल्या राज्यात. मी, मी सांगेन सगळ्यांना हा माझा पुत्र आहे. हा राजपुत्र आहे.

जीवता – आपल्याला राजपुत्र? कुठला राजपुत्र युवराज? आपल्याला तर कन्यारत्न प्राप्त झाले आहे युवराज.

नीळकंठ – नाही युवराज्ञी, आम्हांस पुत्ररत्न झाले असताना आपण कन्या म्हणून काय सांगता आहात? तुम्ही माझ्याशी खोटे बोलू नका. पुत्र आणि कन्या ही गोष्ट गौण आहे, पण आल्यापासून माझ्याशी कोणच खरं बोलत नाही. सगळे उलटे फिरलेत. माझा गरुड मला दिसत नाही की माझं कोणच नाही?

जीवता – पुत्र? पुत्र?

नीळकंठ – होय, पुत्र. भरमाध्यान्ह रात्रीला आपल्याला पुत्र झाला. त्या वेळी आमच्या जहाजावर मेघगर्जना झाली. युवराज्ञी, तो पुत्रप्राप्तीचाच संकेत होता. राणी आपला पुत्र कोठे आहे? सांगा जीवता राणी, सांगा. आम्हांस खबर माणसांनी दिली असती तर चुकीचीही आम्ही समजलो असतो. निसर्ग कधीही चुकीची खबर देत नाही, जीवताराणी.

जीवता – तुम्ही काय म्हणताहात ते मला समजत नाही.

नीळकंठ – आपण या राजाच्या दरबारात जाऊ, तक्रार करू.
मी म्हणतोय ते बरोबर आहे. तुमच्यावर कोणच विश्वास ठेवायला तयार नाही याचा फायदा घेतला असेल कोणीतरी... पण मी, मी तुम्हाला सांगतो. या पृथ्वीतलावर आपलं रक्त कोठेही बागडू दे, आपण त्याला ओळखू, शोधू.

अनुक्रमणिका

(अंधार – प्रकाश)

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं, जीवता त्याची अस्तुरी.

साथी – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं, जीवता त्याची अस्तुरी.

सूत्रधार – आपल्या मुलाच्या शोधाला, राजाच्या दरबारी.

साथी – आपल्या मुलाच्या शोधाला, राजाच्या दरबारी.

(दरबार – आयतसर राजाच्या मातेचा शोध)
पंच – राणी – राजा)

पंच १ – महाराज आयतसर युवराजांचा प्रश्न मोठा जटिल आहे.

महाराज – युवराजांना आमच्या जन्मदात्यापेक्षा मुक्या जनावराची भाषा खात्रीची वाटते. आता काय करावं आणि आम्ही काय बोलावे.

राणी – युवराजांनी आमच्या मनाचा थोडा जरी विचार केला असता तर ते हे बोलले नसते. खुद्द जन्मदात्रीला काय वेदना झाल्या असतील त्यांना नाही कळणार. जन्मदात्यांना भरदरबारात विचारणं तुम्हीच माझे जन्मदाते आहेसा का म्हणून हे नाही आम्हास सहन होत पंच. आणखी काय आता आमचं व्हायचं राहिलंय. आम्ही कमनशीब की आमची कूस कमनशीब? ती उजवल्यानंतर असं कायतरी समोर घेऊन येईल आणि सगळं जगच आमचं होत्याचं नव्हतं होईल. परमेश्वरा, आमची कूस उजवलेल्या क्षणीच आमचे डोळे बंद केले असतेस तर हा क्षण बघण्याची वेळ तरी आमच्यावर गुदरली नसती.

आयतसर – माते, मी फक्त विचारतोय. मी आपण माझे जन्मदाते नाहीत असे विचारतच नाही. मला पडलेला प्रश्न त्याचं हे उत्तर नाही. हा प्रश्न मलाच का हे कोडं आहे. ते सोडवायचं काम फक्त आपण बुजुर्गांनी करावं असं मला वाटलं म्हणून...

महाराज – म्हणून त्याचा दरबार मांडलात? म्हणून आमच्या जन्मदातेपणावरच आपण प्रश्न उभा केलात? या अपमानापेक्षा आता काय राहिलंय आमचं? या दरबारात, या राज्यात एवढे आम्ही कवडीमोल झालो?

राणी – परमेश्वरा, हे कसं या दरबारासमोर मी सिद्ध करू की, माझ्या पोटीच माझ्या मुलाचा जन्म झाला. हे, हे मला सहन होत नाही. यापेक्षा मरण परवडले.

आयतसर – माते माझं म्हणणं तेच आहे. माता-पिता कधीच कवडीमोल होता कामा नयेत आणि जननी तर कधीच होत नसते माते, पण पुत्राला आपली खरी माता मिळाली तर त्याचे मोल काय असेल, त्याच्या किमतीची गोष्ट या पृथ्वीतलावर तर असेल काय महाराज?

(नीळकंठ राजा – जीवता प्रवेश)

जीविताराणीच्या सौंदर्यानं सगळा दरबार हलतो. आयतसर राजा बघू लागतो.
(तुला तुडवी नवलकाई। भोग देतोय सख्ख्या आई) (आकाशवाणी)
(आयतसर नि सर्वच हालतात.)

पंच – तुम्ही कोठून आला?

नीळकंठ – मी नीळकंठ राजा. भुजंग राजाचा पुत्र. ही माझी पत्नी जीविताराणी.

महाराज – आपल्या येण्याचं प्रयोजन?

अनुक्रमणिका

नीळकंठ – आमचा मुलगा हरवलाय महाराज.

महाराज – हरवलाय?

नीळकंठ – होय महाराज आणि आपल्या राज्यातच तो आहे याची मला खात्री आहे.

महाराज – शोधा. हवी ती मदत तुम्हाला आम्ही करू. आपले पिताश्री आमचे स्नेहीच आहेत आणि आपला मुलगा हरवतो. पंच, आमच्या राज्यात काय चाललंय? कायदा आणि सुव्यवस्थेचे हे चित्र? एका राजाचा मुलगा हरवतो आणि एका राजाचा मुलगा म्हणतो – नाही हे, हे काय ऐकतो आहे? तुमचा मुलगा कधी हरवला? तुम्ही आजपर्यंत गप्प का बसलात?

नीळकंठ – महाराज ती एक मोठी कथा आहे. तूर्त आपण ती कथा बाजूला ठेवू. गेले बरेच दिवस मी या गावात भिक्षेचं सोंग घेऊन फिरत होतो. तुमच्या वाड्याला तर न चुकताच येत होतो. तुमच्या वाड्यातनंच युवराजांनी बसवलेली पंचायत मला कळाली. महाराज, माफ करा, पण युवराजांचा शोध नि आमचा एकच आहे. महाराज, माफी असावी. पण हे युवराजच...

महाराज – खामोश! काय बोलता तुम्ही, यांना बेड्या घाला आणि याची जीभ छाटून टाका. आमच्या राजाचा वारसच आपण आमच्या दरबारात उभे राहून आपला म्हणता. आजवर आपण भूमीसाठी, संपत्तीसाठी एकमेकांवर आक्रमणं केली आणि ती सार्वत्रिक होती. पण आता आपण खुद्द आपल्या पोटी जन्माला आलेल्या संततीसाठी युद्ध करण्याची भाषा बोलताहात. (सैनिक नीळकंठला धरतात.)

जीवता – यांना बेड्या घालण्याअगोदर पंचांनी आणि महाराजांनी माझं मत ऐकावं. अगदी युवराजांना जर ते पटलं तरच मत ऐकावं. नाहीतर आल्या वाटनं जातो आम्ही. आम्हाला युद्धाची भाषा बोलायची नाही. आमची लढाई मातृप्रेमाची असेल महाराज... माफी असावी, मी...

महाराज – तुम्ही भुजंग राजाचे पुत्र आणि सून हे कशावरून?

जीवता – त्याचीही गरज नाही. आता फक्त युवराज आमचा मुलगा आहे की तुमचा हाच मुद्दा बोलू. पंचांनी आमची तक्रार म्हणून त्याचा सोक्षमोक्ष लावावा. पंच देतील तो निर्णय आम्हाला मान्य.

पंच २ – पण आपले मत – आपले पुरावे?

आयतसर – पंचमहोदय, त्यांचं मत त्यांना मांडू दे. त्यांचा पुरावा ठेवू दे. त्यातून तोडगा निघाला तर आमची झोप उडालेली शांत होईल. तुमचा शोध संपेल. आपल्याला उलट या शोधात त्याचा उपयोगच होईल. तरीसुद्धा दरबारात एवढी खळखळ का? ऐका तरी.

पंच ३ – बोला बोला...

जीवता – पंचमहोदय, आपल्या सर्वांसमक्षच या दरबारात सात पडदे बांधू, पडद्याच्या पलीकडं युवराज उभे असतील. मी आणि महाराज आपल्या राणीसाहेब पडद्यांच्या अलीकडं उभ्या राहू.

पंच ४ – आणि...

जीवता – आणि आम्ही आमचे दूध पिळू. पिळलेल्या दुधाच्या धारा सात पडद्यातून युवराजांच्या तोंडात जिच्या जातील तीच युवराजांची आई. यापेक्षा मातृत्वाची ओळख आणि पुरावा मला तर या क्षणी दुसरा कोणताच कळत नाही पंचमहोदय.

(पंचमहोदय एकमेकांकडे बघू लागले.)

आयतसर – पंचमहोदय, हे तर मातृवात्सल्यच या बोलल्या, ना यांनी युद्धाची भाषा केली की तलवारीची? याला कोणाचीच ना नसावी आणि आमचीही नाही. आमच्या डोक्यातले मुक्या जनावराचे शब्द त्याचाही अर्थ उलगडेल आणि आकाशवाणीनं आम्ही कोसळून गेलो आहे ते सावरेल. आम्ही शांत

अनुक्रमणिका

होऊ. यात कोणाची हरकत नसावी. आमच्या मातोश्रींनाही झालेला मनस्ताप निवेल. पिताश्री, कदाचित तुमच्या तलवारीच्या जोरावर सिद्धही करू शकाल तुमचा पुत्र हा तुमचाच आहे. पण पुत्राची सिद्धता मातेच्या दुधाइतकी सिद्ध करण्याची ताकद ना तलवारीत ना संपत्तीत. पंच, घ्या परीक्षा.

राणी (हतबल) – माफ करा पंच. माझ्यात मातृत्वाची धार उत्पन्न होणार नाही (रडत) मी युवराजांची माता नाही.

महाराज – काऽऽय राणीसाहेऽऽब काय बोलताहात आपण भरदरबारात?

राणी – होय महाराज, मी बोलते ते खरे आहे. आपल्याला पुत्र हवा होता म्हणून...

महाराज – खामोऽऽश तो यांचा चोरून आणलात आणि आमच्यापासून ही गोष्ट इतकी वर्षे लपवून ठेवलीत!

राणी – पण... महाराज माफी असावी. आम्ही वाढवलेला हा आमचा पुत्र आमच्यापासून हिरावून घेऊने.

महाराज – चांडाळणे, आम्ही वाढवलेला नाही तर चोरून आणलेला पुत्र म्हण. चेटकिणे, नाही. तुला शिक्षा दिल्यावाचून हा दरबार आता थांबेल असे नाही आणि तरीही आपल्या राज्याची बदनामी भरून निगेल असे मला तर वाटत नाही.

राणी – पुत्रा, पुत्रा मी चुकले असेल. पण मातृप्रेमात मी कधीही कसूर केल्याचे मला आठवत नाही. तू, तूच या दरबाराला सांग आणि मला सोडून जाऊ नकोस. (आयतसर तोंड फिरवतो) (राणीला रडू कोसळते.)

महाराज – चांडाळणे, तुझी कूस कुजली असती तर तेव्हाच काय तरी उपाय केला असता. पण मातृत्व चोरल्याचं हे महापाप तुझ्याच नाही, या राज्याच्या भाळी चिकटले तर सात पिढ्यात आता पुसले जाणार नाही. ही जखम घेऊन हे राज्य फक्त नि फक्त तुझ्या या कर्मानेच फिरत राहील. महापापिणे, यापेक्षा तू कायमची निपुत्रिक राहिली असतीस तरी तुझ्याकडे पुण्य चालत आले असते. हे पाप तू स्वतःहून तुझ्या नि या या राज्याच्या कपाळी मळवटासारखं लावलंस. आता कपाळ फोडून काय उपेग? पंचमहोदय बोला, या जारिणेला, पापिणेला, या कुलटेला जेवढी देता येईल तेवढी शिक्षा कमी आहे. पण तुमचा निर्णय बोला. या महापापिणीला शिक्षा देऊन आमचे राज्य सावरा पंच.

पंच १ – (स्तब्ध थोडा वेळ) महाराज, निर्णय काय बोलायचा? निर्णय तर राणीसाहेब आपल्या तोंडूनच बोलून गेल्या.

पंच २ – होय महाराज, आपला पुत्र नाही हे त्यांनी स्वतःहूनच दरबारासमोर सांगितले आहे.

पंच ३ – आणि महाराज, राज्यही असा राजा म्हणून स्वीकारणार नाही. तुमच्या जयजयकाराने भारवलेली जनता असा वारस लादला तर तिला हे सहन होणार नाही.

पंच ४ – होय महाराज, आपल्या राज्याला असा वारस दिला तर लोक काय म्हणतील?

पंच ५ – आणि सर्वांत महत्त्वाचे, आपल्या सीमेलगतचे राजे या मुद्द्यावर आपली नाचक्की करत राहतील. आपल्या सरदारांना बिथरवतील. उद्या बंडाळी निर्माण व्हायला वेळ लागणार नाही.

(आतून आवाज) चोरटा राजा आम्हांस चालणार नाही. नहीं चलेगा, नहीं चलेगा. राजपद खाली करा, खाली करा, खाली करा. (महाराज कानावर हात ठेवतो.)

महाराज – हे परमेश्वरा, यापेक्षा वाईट गोष्ट आता कोणती? खुद्द राज्याला वारस चोरटा ही आमची नाचक्की, नियंत्या कोणीच बघितली नसेल. अनेक पराभव पचवले, पण ही, ही मुळापासून उखडून टाकण्याची गोष्ट मला पचवता येईल की नाही हे कळत नाही आणि परमेश्वरा, हे, हे राज्यच तू पोरके केलेस यापेक्षा मला या, या राजाला शिक्षा कोणती देतोस? चांडाळणे, तू हे काय करून ठेवलेस? तुझ्या कर्माने माझ्या दिगंताच्या कर्तृत्त्वाला खाईत लोटून आता रडत बसलीस? पंच

आम्ही आता आमच्या राज्यात कोणत्या तोंडाने फिरू? खुद्द आमचा पराभव आमच्या पत्नीनेच केला. पंच, तुमचा निर्णय बोला. या सर्वांपेक्षा मरण परवडले असते. आमचा हा पराभव मरणापेक्षा महाभयंकर आहे.

राणी – महाराज... (डोळे पुसते) या पराभवाला मी कारणीभूत की आणखी कोण पंचमहोदय हे मला कळत नाही. पण परमेश्वरा, मी स्वतःला गुलाम मानत होते. पण इथला राजाही गुलाम आहे. एवढं मात्र मला कळले. सत्तेचा, संपत्तीचा, संततीचा, वासनेचा नि व्यसनाचा आणखी आणखी कशाचा आणि कशाचा तरी इथला प्रत्येक जण गुलाम आहे.

कोण पितृत्वाचे गुलाम,
तर कोण मातृत्वाचे
कोण पित्याचे गुलाम,
तर कोण पतीचे
कोण भक्तीचे गुलाम,
तर कोण शक्तीचे
मी गुलाम, ते गुलाम,
ही जनता गुलाम
हे राज्य, हे विश्व गुलाम
फक्त गुलामीचा क्रम वर खाली,
पण धास्ती सर्वत्र गुलामीची
तिला गोंडस नावं नात्याची,
नि सत्तेची
कोण आतून गुलाम,
तर कोण बाहेरून
पण गुलाम...
मी गुलाम...
(हळूहळू प्रकाश कमी होत जातो.)
इथला राजा गुलाम (कोसळते. अंधार)
ढोल वाजू लागतो.

सूत्रधार – भुजंग राजा राज करी, गंगासागरा अस्तुरी.
नीळकंठ राजा पुतुरं, जीवता त्याची अस्तुरी.
काय नीळकंठ बोलतो – जीवता माझी कस्तुरी.

आयतसर पूतर – गरुड माझा मैतर.
(आयतसर प्रवेशून पाच जण एकत्र येतात.)
(भुजंग राजा – गंगासागरा प्रवेशून उभे राहतात.)
(नीळकंठ राजा – जीवता प्रवेशून उभे राहतात.)

साथी – (तेच म्हणतो.)

सूत्रधार – जीवताराणी कथा सूत्रधार मांडीली.

साथी – जीवताराणी कथा सूत्रधार मांडीली.

(मध्ये सर्वजण फेर धरून नाचत ढोल वाजवत.)

सूत्रधार – जीवता मुठीच्या मेजाची, जीवता सोन्याच्या केसाची.
साथी – जीवता मुठीच्या मेजाची, जीवता सोन्याच्या केसाची.
सूत्रधार – कथा सांगे सूत्रधार, राजाला जनाधार.
साथी – कथा सांगे सूत्रधार, राजाला जनाधार.
सूत्रधार – आम्ही आता थांबतो, कथा जीवता मांडीलो.
साथी – आम्ही आता थांबतो, कथा जीवता मांडीलो.
साथी – ऐसी कथा जीविताची, ऐसी कथा जीविताची.

(ढोलाचा आवाज – निनादत – कैताळाचाही)

• • •

(भ्रमणभाष ९६८९२१८९६१)

महत्त्वाची सूचना
अनेक वर्गणीदार पैसे भरतात; मात्र पैसे भरल्याची माहिती आणि पूर्ण पत्ता व्यवस्थापकांना कळवीत नाहीत असे लक्षात आले आहे. अशा परिस्थितीत अंक पाठवणे शक्य होत नाही. तरी ज्यांनी गेल्या काही महिन्यांत वर्गणी भरली असेल त्यांनी कृपया पावतीचा फोटो व पत्ता व्यवस्थापकांना त्वरित कळवावा.

युगवाणीचे अंक नियमित मिळण्यासाठी युगवाणीचे वर्गणीदार व्हावे.

अनुक्रमणिका

जोकुमारस्वामी

तारा भवाळकर

'जोकुमारस्वामी' हे कन्नडमधील ज्ञानपीठ पुरस्कार विजेते आणि साहित्य ॲकॅडेमीचे अध्यक्ष डॉ. चंद्रशेखर कम्बार यांचे मूळ कन्नडमधील बहुचर्चित नाटक आहे. मराठी-कन्नड साहित्य अनुवादाचा सेतु आपल्या अनुवादातून बांधणाऱ्या सर्वपरिचित अनुवादक उमा कुलकर्णी यांनी हे नाटक मराठीत आणले आहे. १९९० च्या सुमारास उमाताईंनी या नाटकाबद्दल मला सांगितले, तेव्हा मला अतिशय कुतूहल वाटले. त्याचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे कन्नड भाषेतील एका लोककथेच्या व कर्नाटक - महाराष्ट्राच्या सीमा प्रदेशात काही ठिकाणी आजही प्रचलीत असलेल्या तत्संबद्ध लोकप्रथेवर आधारलेले हे नाटक आहे. महत्त्वाचे म्हणजे या कथेच्या आणि प्रथेच्या अंतःस्तरात लेखकाला जाणवलेला देशकालातीत आशय लक्षात घेऊन या कथेप्रथेभोवती एक नाटक रचून लेखकाने श्री. कम्बार यांनी अत्यंत प्रभावीपणे मांडला आहे. त्यासाठी सादरीकरणासाठीही कर्नाटकातील लोकाविष्कार शैली 'दोडाट्ट' - त्यांनी वापरली आहे. त्यामुळे ते समग्र लोकनाटक आहे. कथा, प्रथा, आशय, सादरीकरण आणि त्यातून व्यक्त होणारे अंतःसूत्रही लोकसांस्कृतिक स्वरूपाचे आहे आणि तरीही... किंवा म्हणूनच ते अत्याधुनिकही आहे. म्हणूनच त्यांचे समीक्षक नागराजन म्हणतात, त्याप्रमाणे "कम्बार इतके कमालीचे पारंपरिक आहेत की, ते कमालीचे आधुनिक आहेत." परंपरेतच आधुनिकत्याचा चिरंतन आशय अनुस्युत असू शकतो, याचा प्रत्यय या नाटकातून येतो.

प्रथम १९९० च्या आसपास उमाताईंनी 'जोकुमारस्वामी' नाटकाच्या भाषांतराची हस्तलिखित प्रत मला दिली आणि मी कुतूहलापोटी त्या कथे-प्रथेचा जमेल तसा मागोवा घेत राहिले.दरम्यान या नाटकाची आणखी एक-दोन भाषांतरे झाली. त्यांचे काही प्रयोगही झाले. मी मात्र ते प्रयोग पाहिले नाहीत. अनुवाद वाचूनच माझ्या मनोमंचावर त्याचे प्रयोग झाले.

या अनुवादाच्या अनुषंगाने मराठीत प्रा.डॉ. विश्वनाथ शिंदे यांचा विस्तृत लेख 'नवभारत' नियतकालिकात प्रसिद्ध झाला. चन्नवीर मठ यांनी 'जोकुमार' कथे-प्रथेबद्दल लिहिले. कन्नडमधील विद्वान नागराजन यांनीही लिहिले. लोकनाट्याविषयीची श्री. कम्बार यांची राजीव तारानाथ यांनी घेतलेली मुलाखतही प्रसिद्ध झाली. कर्नाटकातील माझे सुपरिचित स्नेही व कन्नड-मराठीतले संशोधक (कै.) र.शां. लोकापूर यांना विचारल्यावर त्यांनीही प्रदीर्घ पत्र पाठवून काही महत्त्वाची माहिती पुरवली. डॉ.रा.चिं. ढेरे यांचे स्नेही अश्विनीकुमार द. मराठे यांनीही पत्राद्वारे जोकुमारासंबंधीचा एक अप्रकाशित लेख पाठवून कळविले. डॉ. ढेरे यांच्याशी तर चर्चा झालीच. हे सर्व केवळ लोकसांस्कृतिक कुतूहलापोटी मी अनेक वर्षे करीत आले.

दरम्यान सांगलीला कर्नाटक-महाराष्ट्र सीमेवरचे सांस्कृतिक धागेदोरे आजही आढळतात. त्याचा शोध घेता सांगलीच्याच एका कुंभार घराण्यात 'जोकुमार पूजेची' प्रथा असल्याचे एका पत्रकार स्नेह्यांकडून समजले, म्हणून त्याचाही शोध घेतला. म्हणजे लिखित-मुद्रित साधनांच्या बरोबर थोडा क्षेत्रीय अभ्यासही झाला. सांगलीला पार्वती पांडुरंग कुंभार यांना भेटलेच. त्याच वर्षातील जोकुमारस्वामीच्या भाद्रपदातील पूजेची पाटी घेऊनच पार्वतीबाई माझ्या घरीही आल्या. तेव्हा त्यांच्याकडून माहिती - मुलाखत घेतली. गणपती हा जोकुमाराचा धाकटा भाऊ, तरी गणपती घरात आल्यावर चार-पाच दिवसांनी ज्या घरात ही प्रथा आहे, ते लोक जोखमाराला आणतात, पण त्यांचे परस्परांना दर्शन होऊ

अनुक्रमणिका

देत नाहीत.

''सांगलीच्या संस्थानच्या गणपतीचे विसर्जन पाचव्या दिवशी करण्याची प्रथा आहे. त्यामुळे आम्ही त्यानंतर जोखमार आणतो.'' असे त्या पार्वतीबाईंनी सांगितले. त्या वेळची काही छायाचित्रेही मी घेतली होती, म्हणजे १९९५ साली. नंतर मी आणि उमाताईही आपापल्या निरनिराळ्या कामात व्यस्त राहिलो.

आता अलीकडे उमाताईंच्या या अनुवादाचे मुद्रित पुस्तक करायचे ठरले तेव्हा पुन्हा सगळी उजळणी झाली. कधी या अनुवादाचे पुस्तक मुद्रित स्वरूपात आले तर त्याला मी प्रस्तावना लिहावी असे तेव्हा आमचे बोलणे झाले होते, त्याची आठवण अलीकडे उमाताईंनी करून दिली. या निमित्ताने एका कथे-प्रथेचा व त्यावरील नाटकाचा लोकसांस्कृतिक अंगाने मला जाणवलेला अन्वयार्थ मांडण्याचा हा प्रयत्न आहे.

कर्नाटकामध्ये विशेषतः महाराष्ट्र-कर्नाटक सीमाप्रदेशात म्हणजे सोलापूर, विजापूर जिल्ह्याचा कर्नाटक-सीमाप्रदेश आणि आसपासचा भाग येथील एक लोकदेव 'जोखमार'! 'जोखमार' हे लोकप्रचलित नाव! त्याचं संस्कृतप्रचुर नाव जोकुमार स्वामी. लोकपरंपरेत त्याला जोखमार, जोक्या अशी काहीशी तुच्छतादर्शक संबोधने आहेत. प्रामुख्याने बहुजन समाजातील निम्नजाती यांचे हे दैवत आहे. मात्र क्वचित ब्राह्मणजातीतही तो श्रद्धेय मानला जातो, अशी माहिती मिळाली. या दैवताचा प्रभाव असलेल्या ग्रामीण भागात एखाद्या रिकामटेकड्या उनाडटप्पू मुलासाठी 'काय जोखमारासारखा हिंडो', असा तुच्छतादर्शक वापर करतात. या देवतेची महती तो संतानहिनांना संतान देणारा देव आणि पर्जन्यदेव - पाऊस देणारा देव म्हणून आहे. अभिजनभाषेत तो 'सुफलनशील' देव आहे. काही कोशांमध्ये त्याचा 'लिंगदेव' म्हणून उल्लेख केला आहे.

गणपतीचा हा धाकटा भाऊ आहे, अशी लोकधारणा आहे. भाद्रपद महिन्यात गणपती घरी आणल्यानंतर ५-६ दिवसांनी उपासक-घरात जोखमार आणला जातो. पण दोघांचे परस्परांना दर्शन होऊ नये, असा दंडक आहे. म्हणून काही वेळा गणपती विसर्जनानंतर जोखमार पौर्णिमेला बोळवला जातो. त्याचे जन्मापासून सात दिवसच आयुष्य असते, अशी लोकधारणा आहे. या सात दिवसात जन्मापासून मृत्यूपर्यंतची त्याची कारकीर्द असल्याच्या कथा आहेत.

येथे इंग्रजीतल्या एका बालगीताची आठवण होते.

''सॉलोमन ग्रँडी। बॉर्न् ऑन् मंडे...'' वगैरे आणि अखेर आठवड्याच्या शेवटी शनिवारी त्याचा मृत्यू होतो. असेच काहीसे जोखमाराबाबत होते. त्याचा समाजशास्त्रीय व निसर्गशास्त्रीय अन्वयार्थ संशोधकांनी लावला आहे. चेन्नवीर मठ यांच्या मते 'सात दिवस' पर्जन्यकाळातील पावसाच्या प्रमुख सात नक्षत्रांचे प्रतीक आहे.

ज्येष्ठा, मूळ, पूर्वाषाढा, उत्तराषाढा, श्रवण, पूर्वा भाद्रपदा, उत्तरा भाद्रपदा ही ती पावसाची नक्षत्रे. बिरबल-बादशहाच्या एका प्रचलित दंतकथेत पावसाची प्रमुख नऊ नक्षत्रे सांगितली जातात. चेन्नवीर मठ यांनी ही नक्षत्रे त्यांच्या लेखात नोंदवली आहेत.

ज्या जोखमाराची उपासना लोकस्तरात चालते, त्याचे दर्शनी रूपही लोकपरंपरेत थोडे चमत्कारिक असते. त्याचा प्रत्यक्षात कुठे पुरावा मिळतो का याचा शोध मी घेतला. तेव्हा सांगलीच्याच एका पत्रकार स्नेह्यांनी जोखमाराची प्रथा असलेल्या एका घराचा पत्ता सांगितला. तेव्हा त्या वस्तीत जाऊन शोध घेतला. तेथे पार्वती पांडुरंग कुंभार ही कुंभार जातीची स्त्री भेटली. प्राथमिक बोलणी झाल्यावर लगेच भाद्रपद महिन्यात पार्वतीबाई आपल्या सहकारिणींसह 'जोखमाराची पाटी' घेऊन माझ्याकडे आल्या.

एका बांबूच्या पाटीत नदीकाठच्या चिखलामातीचं एक ओबडधोबड बालकासारखं बाहुलं... साधारण ८-१० इंच उंचीचं तयार केलं होतं. ते विवस्त्र होतं. त्यांच्या तोंडावर-ओठावर लोणी लावलं होतं. हा जोखमार! पायाची उकीडवी मांडी घालून बसलेला. त्याचं लिंग मात्र अतिशय मोठ्या आकाराचं... बालक असून लिंगोत्थान झालेल्या अवस्थेतला, त्यालाही लोणी लावलेलं, असं होतं. पाटीतच एक लोण्याची वाटी, कोणीतरी दिलेली जुनी आंगडी-टोपडी, कोणी दिलेलं पसा दोन पसा धान्याचे ढीग होते. या जोखमाराची पूजा करायची म्हणजे तोंडाला, लिंगाला लोणी लावणे आणि यथाशक्ती धान्य, कपडे, रोख पैसे देणे.

ही मूर्ती करण्याची प्रथा फक्त कुंभार जातीत

अनुक्रमणिका

असते. म्हणजे जोकुमाराचा जन्म कुंभारा घरी होतो. तो कोळ्याच्या घरी वाढतो आणि परीट जातीच्या पुरुषाकडून तो मारला जातो, अशी लोकधारणा / लोककथा आहे.

अगदी थोडक्यात कथा अशी की, जोखमार कुंभाराकडे जन्म घेतो, पाठोपाठ कोळ्यांकडे जाताच तो गावतल्या बायकांना नादी लावतो. सर्व स्तरांतल्या स्त्रियांशी लैंगिक संबंध ठेवतो. तसा हा जोखमार प्रथम गावात आला. पाणवठ्यावर एक परीट जातीची बाई कपडे धूत असताना ती व तो स्वेच्छेने एकत्र आले. परटिणीच्या नवऱ्याने / काही ठिकाणी बापाने त्यांना त्या अवस्थेत पाहिले आणि दगड-धोंड्यांनी ठेचून धुणी धुण्याच्या दगडावरच त्याला ठार मारले. आजही या सर्व कृतींची अनुकरणात्मक नक्कल-विधी म्हणून केली जाते. प्रत्यक्ष बाईऐवजी बाईच्या लुगड्याला दगडाखाली ठेवले जाते. ही मला पार्वतीबाई कुंभाराकडून मिळालेली माहिती चंद्रशेखर कम्बारांच्या नाटकातल्या जोकुमारस्वामीचे दर्शनी रूप आणि लोकसमजुती थोड्या भिन्न आहेत.

कम्बारांच्या नाटकात संतानप्राप्ती व्हावी म्हणून स्त्रिया त्याची उपासना करतात. पण प्रत्येक कुंभाराकडे जोखमाराची पाटी येत नाही. पूर्वापार प्रथा असलेल्या घरीच जोखमार येतो आणि ज्या स्त्रीला त्याची गरज असेल ती आपल्या घरी पाटी नेऊन जोखमाराची पूजा करते आणि मग 'जोखमाराची भाजी' करून आपल्या नवऱ्याला/ज्याच्याकडून अपत्यधारणा व्हावीशी वाटते त्या पुरुषाला खाऊ घालते. ती भाजी खाल्ल्यानंतर त्या रात्री त्या पुरुषाशी/पतीशी 'संबंध' आल्यावर हटकून गर्भधारणा होते, अशी लोकश्रद्धा आहे.

आता 'जोखमाराची भाजी' हे काय प्रकरण आहे, ते या नाटकात आहे. जोखमाराची मूर्ती म्हणून काही ठिकाणी पडवळ (भाजीचा) पाटीत उभा करतात. त्याला नाक, डोळे वगैरे चित्रित करतात. मातीची मूर्ती नसून पडवळ हाच जोखमार! त्याची पूजा झाली की तो चिरून त्याची भाजी करून संतानेच्छु स्त्री आपल्या नवऱ्याला खाऊ घालते. ही लोकप्रथा या नाटकाची मध्यवर्ती भूमिका आहे. येथे उघडच उभा पडवळाचा आकार पुरुषलिंगसाधर्म्यदर्शक आहे. ते सुफलनविधीचे प्रतीक आहे. या लोकप्रचलित प्रथेभोवती कम्बारांचे नाटक आहे.

कम्बारांच्या नाटकाचे थोडक्यात कथासूत्र आणि रचना, भाषा, आकृतिबंध पूर्णपणे लोकधाटणीचा आहे. नाटकाची कथा, गीत-नृत्य, भय, मधूनअधून गद्य संवाद / संपादणी यांद्वारा सांगितली आहे. भाषाविष्कार पूर्ण ग्रामीण, प्राकृतिक शैलीतला-अभिजनांना अनेकदा ग्राम्य/अश्लील वाटेल असा - जणू एखाद्या गावात या श्रद्धेभोवती घडणारे हे सुफलनाचे आदिम विधिनाट्य आहे. हे लक्षात घेऊन ही कथा पाहावी.

प्रारंभ 'गणपदलु' गणेशस्तवनाच्या समूह गीताने होतो. समूहगान (कोरस) हे या लोकाविष्काराचे वैशिष्ट्य - मूळ आधार! त्याला कन्नडमध्ये 'मेळ' म्हटले जाते. मेळांचे गाणे अभिनय, नृत्य हे सगळे जोरकस आदिम प्राकृतिकतेशी नाते असणारे! 'सूत्रधार' हा निवेदक आहे. पण तो संस्कृत नाटकातला नव्हे. लोकपरंपरेशी नाते सांगणारा - गीत, कथाप्रसंग यांना जोडत कथा पुढे नेण्याची सूत्रे याच्या हाती, म्हणून हा 'सूत्रधार' - लोकभाषेत 'सूत्तरधार'!

तर 'गणपदलु' मध्ये 'मेळ' गणपतीकडे 'नाट्यकार्य निर्विघ्नपणे पार पडू दे', म्हणून प्रार्थना करतो. मग सूत्रधार आणि मेळातलेच त्याचे सहकारी यांच्या संवादातून नाट्यविषय स्पष्ट केला जातो.

तमाशातल्या वगनाट्यात ज्याप्रमाणे प्रारंभी शाहिरी धाटणीच्या गीतातून कथासूत्र सांगितले जाते तसे पद सादर होते -

एका गावात एक 'गुंड-पुंड' पाटील आहे. त्याचा गावावर वचक आहे. तो गावच्या सगळ्या जमिनीवर आणि (स्त्रियांवरही) मालकी सांगणारा आहे. त्याच्याजवळ ढम् ढम् वाजणारी एक बंदूक आहे. ती सदैव खांद्यावर बाळगणारे त्याचे चार गुंड हस्तक आहेत. ही बंदूक सर्व जमिनीवर स्वामित्व गाजवण्यासाठी धाक दाखवणारे शस्त्र म्हणून जशी आहे, तशी स्त्रियांवर स्वामित्व दाखवण्याचे 'पुरुषी शस्त्राचे' (लिंग) प्रतीक म्हणून नाटकभर त्याचा प्रभावी उपयोग केला आहे.

त्या पाटलाची एक लग्नाची बायको आहे. त्यांच्या लग्नाला दहा वर्षे झाली आहेत. पण त्यांना अपत्य झालेले नाही. पाटलीण अपत्यासाठी आसुसलेली आहे. तिला

अनुक्रमणिका



एका 'बोलणाऱ्या राघूची' ओढ आहे. पोपटे - 'राघू' हे पुरुषाच्या लैंगिकतेचे प्रतीक भारतीय जीवनात सर्वत्र आहे. ती सूचक शैली प्रभावीपणे नाटकात वापरली आहे. अखेर बायकांच्या सांगण्यावरून जोकुमाराची पूजा करून, नवऱ्याला त्याची भाजी खायला घालून अपत्यप्राप्ती करवून घेण्याचा चंग तिने बांधला आहे. घरी कामाला येणाऱ्या बायका आणि गावातल्या अन्य स्त्रिया... अगदी महारवाड्यातल्या वेश्याव्यवसाय करणाऱ्यांपर्यंत सगळ्यांचे सहकार्य घेत ती जोखमाराचे व्रत पूर्ण करण्यासाठी प्रचंड खटाटोप करते, त्याची ही कथा.

गावातील कोणत्याही स्त्रीच्या लग्नानंतरची पहिली रात्र तिने पाटलाला शिवमंदिरात भोग देण्यासाठीच असते, ही प्रथा गावात पाळली जाते. त्यामुळे गावातली सगळी अपत्ये आपलीच आहेत असे समजून तो सगळ्यांना 'ए पोरा' म्हणून हाक मारतो. गावावर त्याचा असा वचक असतो.

सगळ्या गावातली मुलं आपलीच/माझीच आहे म्हणणाऱ्या पाटलाला आपल्या पत्नीला मात्र दहा वर्षात मूल देता आलं नाही. याचं रहस्य गावतल्या बायकांना... विशेषतः अस्पृश्य वस्तीतल्या वेश्यांना मात्र माहीत आहे - इतर स्त्रियाही तिला सूचकपणे सुचवतात, ''बीजबल नसेल तर नशीब तरी काय करील?'' याचा सरळ अर्थ असा की, 'पाटीलच पुरुष म्हणून कोणत्याही स्त्रीला मूल देण्यास असमर्थ आहे.' त्यामुळे तो बहुधा वेश्येच्या 'शारी म्हारीण रांडे'च्या दारात रात्री जाऊन 'काही न करता' कांबळं पांघरून झोपतो. बहुतेक बायकांना त्याचं हे वर्म माहीत आहे. त्याच्यामागे बायका त्याची टिंगलही करतात. पाटलिणीला मात्र हे उमगलेलं नाही, असं वाटतं.

मात्र या उलट त्याच गावात अस्पृश्य वस्तीतला तरुण बसण्णा आहे - गावातल्या सर्व वयातल्या आणि सर्व स्तरांतल्या स्त्रियांना आकर्षित करण्याचं आणि 'सुफलित' करण्याचं सामर्थ्य त्याच्याकडे आहे. त्याचं 'बीजबल' प्रभावी आहे. त्याच्याकडे 'बोलणारा राघू' आहे, असं बायका पाटलिणीला सांगतात.

आत्ताच्या वेळी जोकुमाराची पाटी शारी म्हारणीकडे - रांडेकडे तिने नेली आहे. उतारवयाकडे गेलेल्या या बाईकडे आता 'गिऱ्हाइके' येत नाहीत. जोखमाराची भाजी खाऊ घातली तर निदान जुनी गिऱ्हाइके येतील आणि आपली रोजी-रोटीची 'सोय' होईल असा तिचा साधा व्यवहारी हिशेब आहे. पण मुलासाठी वेडीपिशी झालेली तालेवार पाटलीण सगळी मानमर्यादा सोडून महार वस्तीत शारी म्हारणीकडे जाते. तिथे जायला तिच्या मोलकरणीलाही कमीपणा वाटतो. खुद्द पाटलीण आपल्या दारात आलेली पाहून शारी म्हारणीला तिची कणव येते आणि ती जोकुमाराची पाटी द्यायला कबूल होते - जाता जाता तिला परखडपणे सुचवते की, ''रांडेच्या दारात आली आहेस तर आतातरी शहाणी होऊन जा.'' हे सांगताना बसण्णाकडे प्रभावी 'बीजबल' असल्याचेही ती सुचवते. ''रांडेच्या दारात आल्यावर तरी यवढा येडेपणा बरा न्हाय.''

स्त्री-पुरुष संबंधात 'बीजक्षेत्र न्याय' या नावाने पुरुषकेंद्री व्यवस्था भक्कम करणारी संकल्पना अभिजन स्तरात आहे. धर्माने... विशेषतः स्मृतिग्रंथांनी ती दृढ केली आहे. बीजक्षेत्र न्याय म्हणजे नेमके काय? तर पुरुषाच्या वीर्यातून स्त्री गर्भाशयात गर्भधारणा करण्यासाठी आवश्यक शुक्राणू हे 'बीज' आणि स्त्रीचे गर्भाशय हे 'क्षेत्र' - शेत. जसे शेतामध्ये बी पेरणारा हा शेताचा मालक तसा स्त्रीच्या गर्भाशयात गर्भरोपणाला कारण होणारा पुरुष हा बीजाचा आणि म्हणून त्या बीजापासून निर्माण होणाऱ्या उत्पन्नाचा, पिकाचा - स्त्रीच्या अपत्याचाही स्वामी. कारण आधी क्षेत्र - गर्भाशय धारण करणाऱ्या स्त्रीचा तो मालक! येथे 'बीज' महत्त्वाचे. 'क्षेत्र' गौण?

पण हे पूर्ण खरे नाही. कारण स्त्रीच्या गर्भाशयात बीजांड कोश निर्माण होणे महत्त्वाचे असते. केवळ पुरुषवीर्य फलधारणा - गर्भनिर्मिती करीत नाही. म्हणजे बीजांड व बीज दोन्ही महत्त्वाचे हे जीवशास्त्रीय सत्य आहे. येथे कम्बारांनी बीजापेक्षा क्षेत्रमाहात्म्य अधोरेखित केले आहे. 'क्षेत्र' सुपीक असेल तर सकस बीज (बीजबल) कोठूनही घ्यावे, ही सूचना क्षेत्रकाधान्याला महत्त्व देते. म्हणजे स्त्रीकेंद्री समाज जीवनाचा/कुटुंब जीवनाचा पुरस्कार करते, हे या नाटकांचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे.

''बीजबल' कोठूनही घ्यावे' ही सूचना परंपराशील धारणेला जबरदस्त धक्का देणारी आहे. कारण कम्बार सुफलनशक्तीला महत्त्व देतात. स्त्रीच्या ठिकाणी सुफलन सामर्थ्य असेल आणि तिच्या पतीजवळ ते नसेल, तर तिने आपली मातृत्वाची असोशी का नाही पूर्ण करून घ्यायची? अर्थातच या नाटकातील वेश्या हे एका तथाकथित उच्चस्तरीय खानदानी बाईला हे सुचवते आहे आणि वास्तवाचे भान आल्यावर पाटलीण त्या मार्गानेच जाते. आपली जैविक कामनापूर्तीसाठी रूढ बंधने ती झुगारते, ही क्रांतिकारी बाब आहे.

वैध पतीपासून 'काम'पूर्ती होत नसेल तर 'स्वैरिणी' व्हावे, असे संतसाहित्यातूनही व्यक्त होते. त्यातून संतांच्या 'सौरी' (मुक्त स्त्री) रचना निर्माण झाल्या आहेत. स्व-पुरुष 'काम'पूर्तीसाठी अक्षम असेल तर 'पर(म)पुरुषाची' ओढ सर्व स्त्री-पुरुष संतांच्या 'सौरी' रचनांतून व्यक्त होते. अर्थात हे आध्यात्मिक रूपक आहे, हे स्पष्ट आहे. प्रपंचातला देहधारी पुरुष अडकवून ठेवणारा तर परमेश्वर-पर(म)पुरुष मुक्तीकडे देणारा, हेच संतांना अभिप्रेत आहे. पण त्यासाठी संतांना 'सौरी'/स्वरिणी/वेश्या रूपकच का घ्यावेसे वाटले? आणि पुरुष संतांनाही प्रपंच हा बंधनात ठेवणारा स्व-पुरुष म्हणून स्वतःकडे स्त्री भूमिका का घ्यावीशी वाटली? हा कळीचा प्रश्न आहे. अर्थात या नाटकातील 'बीजबल' कोठूनही घेऊन कामनापूर्ती करावी, या सूचनेमुळे 'सौरी' रचनांचा विचार मनात आला. त्यापलीकडे अनुबंध जोडण्याचा मानस नाही. पण संतांनाही 'सौरी'ची भूमिका प्रतीक म्हणून का होईना, घ्यावीशी वाटली. हे महत्त्वाचे! आपली काम(ना) पूर्ती करून घेण्यासाठी 'सौरी' (वेश्या) जशी स्वतंत्र असते. तशी स्वतंत्रता आदर्श मानली आहे. ''आपुल्या भ्रतारे, काम नीहे पुरा। म्हणोनि व्यभिचारा पातलीसे।।'' हे संतवचन येथे चपखल लागू पडते.

'जोकुमारस्वामी'मध्ये 'बीजबल' प्रभावी असलेल्या बसण्णाकडे - सर्व स्तरांतल्या स्त्रिया स्वतः होऊन आकर्षित होतात. तो कोणत्याही स्त्रीवर जबरदस्ती करीत नाही, त्याचप्रमाणे 'काम'पूर्तीसाठी स्वेच्छेने आलेल्या कोणत्याही स्त्रीला वंचित ठेवीत नाही. मग ती वेश्या असो की सुप्रतिष्ठित पाटलाची बायको!

गावातल्या उच्चवर्णीय पुरुषप्रधान मानसिकेतल्या पुरुषांना हा स्वतःचा पराभव वाटतो, मानखंडना वाटते, त्यांचा पुरुषी अहंकार दुखावतो आणि म्हणूनच गावतल्या सर्वच स्तरांतील पुरुष एकजुटीने त्याला (बसण्णाला) निर्ममपणे ठार करतात आणि भरपूर पाऊस पडतो. जणू पावसाच्या पाण्याबरोबर बसण्णाचे रक्त सर्व भूमीवर पसरते आणि भूमीही सुफलित होते. हिरवीगार होते.

सर्जन, विसर्जन आणि पुनःसर्जन हा सृष्टिचक्राचा नियम या घटनेतून कम्बार व्यक्त करतात, त्याचबरोबर सर्जनशक्ती सुफलनशक्ती जेथे जेथे आहे, त्या सर्व ठिकाणी याचा प्रत्यय येतो. येथील परंपराशील समाजात स्त्रिया आणि श्रमजीवी (शूद्र) हेच खऱ्या अर्थाने निर्माते आहेत, हे ही सूचित होते. त्याचप्रमाणे उच्चवर्णीय शासनकर्ते सत्तेच्या, शस्त्राच्या आणि संपत्तीच्या बळावर बहुजनांवर अधिकार गाजवीत असले, तरी ते आतून

अनुक्रमणिका

भयग्रस्त असतात, म्हणून आक्रमक असतात. पीडित जर बंड करून उठले तर ते अगतीक होतात हेही पाटलाच्या वर्तनातून अनेक प्रसंगी दिसते. त्यांची बंदूक फुसकीच आहे.

अभिजन समाजाने मात्र स्त्रियांनाही शूद्राच्या बरोबरीचेच गौण मानले आहे. एकपरीने ही ही एक राजकीय खेळी आहे. हा सर्व समूह संख्येने मोठा असतो. त्यांचे हितरक्षण करण्याचा देखावा वरिष्ठ सत्ताधारी आणि संपत्तीधारी (या नाटकातील पाटलाप्रमाणे) करतात. कारण ते जागृत होऊ नयेत, त्यासाठी हा बुरखा असतो. एका मुलाखतीत ''कम्बार म्हणतात, तसे बहुजनांची मान्यता घेऊन... लोकशाहीतले सरकार लोकशाहीच्या देखाव्याच्याआडून राजेशाही एकाधिकारशाही राबवीत असते. सर्व शूद्रांच्याकडूनच खऱ्या अर्थाने निर्मिती होते. पण त्या निर्मितीवर आधिपत्य मात्र शासनकर्त्यांचेच असते. तीच गोष्ट स्त्रियांबाबत. स्त्रियांवर तर पुरुषांचे आधिपत्य उघडच असते. तरीही हे स्वामित्व कायम राहण्यासाठी सतत जोरजबरदस्ती उपयोगाची नसते. त्यांना वरकरणी गोंजारावेही लागते, सन्मानाची भाषा वापरावी लागते. स्त्रियांनाही सतित्व, पातिव्रत्य, पुत्रवती वगैरे वरकरणी प्रतिष्ठेची विशेषणे लावून अभिजनस्तरात पुरुषस्वामित्वच दृढ केले जाते. याचा प्रत्यय सतत येतो. एका अर्थाने दुहेरी नीती वापरली जाते.

अगदी वेश्यामाहात्म्यही काही रूढींतून टिकून राहिलेले दिसते. वेश्या ही सुफलनाची प्रतिनिधी म्हणून काही रूढींतून, प्रथांतून दिसते. आज नागरजीवनातून या प्रथा नाहीशा झाल्या असल्या तरी त्यांनी समाजेतिहासात नोंद आहे आणि काही ठिकाणी त्या शिल्लकही आहेत. त्याची काही उदाहरणे – विशेषतः सरंजामशाही व्यवस्थेत असलेली – नववधूच्या मंगळसूत्राचे काही शकुनाचे मणी वेश्येकडून ओवून घ्यायचे. वधू-वरांच्या मधुचंद्राच्या रात्रीची शय्या वेश्येने तयार करायची अशा प्रथा आजही क्वचित दिसतात. असे का?

लोकपरंपरेत दक्षिणेकडे वेश्येसाठी 'नित्य – सुमंगली' – सदैव पवित्र समजले जाते. महाराष्ट्रात 'अखंड सौभाग्यवती' म्हटले जाते. याचा अर्थ काय? तर वेश्येला विवाहाधिकार नाही. म्हणून सामान्य मानवी – स्त्रीप्रमाणे पतिनिधनामुळे वैधव्य येऊ शकत नाही. शिवाय ती अपत्यनिर्मिती मुक्तपणे करू शकते. म्हणून ती सुफलनशील आहेच.

बंगालमध्ये नवरात्रात मातीच्या दुर्गादेवीच्या मोठमोठ्या मूर्ती तयार करून त्यांची सार्वजनिक प्रतिष्ठापना करून मोठ्या धामधुमीत उत्सव साजरा केला जातो. बंगालमधील ही दुर्गापूजा प्रथा आता हळूहळू महाराष्ट्रातही येत आहे.

बंगालमध्ये दुर्गादेवीचे मूर्तिकार ज्या मातीची मूर्ती बनवतात, त्यात पहिली एक मूठभर माती वेश्येच्या दारातली आणून मिसळली जाते. येथेही वेश्येच्या ठायीची सुफलनशीलता आणि दुर्गादेवीच्या उपासनेमुळे प्राप्त होणारी सुफलनशीलता यातील परस्परव्यावृतभाव स्पष्ट आहे. 'अमरप्रेम' नावाच्या एका हिंदी चित्रपटात असा प्रसंग आहे. कारण सर्व स्त्रीदेवता मातृदेवता म्हणून पूजनीय ठरतात आणि मातृत्वशक्ती म्हणजे सुफलनशक्ती सार्वकालिक महत्त्वाची आहे. त्यांच्या बहुतेक सर्व कलाकृतींमधून हा विचार अधोरेखित केला आहे.

'जोखमार' हा बहुजनात आणि क्वचित उच्चवर्णीयातही संतानदाता आणि पर्जन्यदाता आहे. म्हणजे स्त्रीच्या ठायी तो गर्भधारणा करू शकतो. ते तिच्या इच्छेने, जबरदस्ती नाही, म्हणूनच 'पंचरंगी पोपट' प्राप्त करण्यासाठी पाटलीणही अखेर बसवण्णाकडेच जाते. बसवण्णा हा जोखमाराचे प्रतीक आहे. पर्जन्यामुळे तो भूमीही सुफलित करतो आणि तो श्रमजीवी शूद्रांचा प्रतिनिधी आहे, हे कम्बारांनी या लोककथा, प्रथा आणि लोकनाट्यात्मक उपासनेच्या निमित्ताने सांगितले आहे.

'कसेल त्याची जमीन' या कुळकायद्याने कसणाऱ्या कुळांना जमिनीचा मालकी हक्क मिळाला. म्हणून तो समाज जागृत झाला. हक्काच्या गोष्टी करू लागला, म्हणून या नाट्याद्वारे मार्क्सवादाच्या विचारांचा, समाजवादाचा पुरस्कार केला, असा अन्वयार्थ समकालीन काही टीकाकारांनी लावला. कम्बारांना मात्र स्थलकालातीत सुफलन शक्तीच्या सामर्थ्याचा पुरस्कार करायचा होता, असे त्यांच्या अन्य कलाकृतींतूनही स्पष्ट होते. बीजक्षेत्रन्यायाचा अन्वयार्थ या नाटकात अभिजनपरंपरेपेक्षा अगदी विरुद्ध आहे. स्त्रीप्राधान्याने हा अन्वयार्थ आहे. 'बीजबल' नराचा सहभाग निर्मितीत महत्त्वाचा आहेच हे बसण्णाच्या द्वारे दाखवले आहे, पण

अनुक्रमणिका

त्याच्या निवडीचा अधिकार क्षेत्राचा – क्षेत्रधारिणी स्त्रीचा आहे, हे महत्त्वाचे – त्यामुळे 'जोकुमार' विषयक कथा, प्रथा व श्रद्धाविश्व लोकपरंपरेतील त्याचा आविष्कार हा द्रविड संस्कृतीचा अवशेष असावा, असेही संशोधकांचे एक मत आहे. आजही द्रविड संस्कृतीचे अवशेष दक्षिणेच्या अनेक प्रथांमध्ये, चालीरीती – समजुतींमध्ये टिकून आहेत. गावातल्या सगळ्या स्तरातल्या स्त्रिया बसण्णाला 'मामा' म्हणून संबोधतात, हे खूप सूचक आहे. कारण या दक्षिणेच्या परंपरेत सर्व जातीजमातीत लग्नायोग्य मुलगी झाली की मुलीच्या मामाशी तिची सोयरीक प्रथम जुळवण्याची प्रथा आहे. मामा लग्नायोग्य नसेल तर मामेभावाशी लग्न होते. म्हणजे मुलीवर तिच्या लैंगिक संबंधावर धर्मशास्त्रानेही पहिला हक्क मामाचा किंवा त्याच्या घराण्याचा वैध मानला आहे. 'मातुलगृह परिणय प्रथा' म्हणून स्मृतींनीही तो मानला आहे आणि लोकपरंपरेत आजही तो प्रचलित आहे. त्यामुळे बसण्णाला 'मामा' संबोधून स्त्रिया त्याच्याशी कोणता संबंध जोडू इच्छितात, ते स्पष्ट होते आणि ज्या स्त्रिया ते जोडतात त्यांचे नवरे किंवा संबंधित अन्य पुरुष बसण्णाला शत्रुस्थानी लेखतात. त्यांचा पुरुषी 'अहं' दुखावला जातो आणि म्हणूनच अशा पुरुषांना हाताशी धरून बसण्णाला संपवणे–मारणे पाटलाला स्वाभाविकच सोपे जाते.

आणि तरीही बसण्णा मरूनही जगतो – कारण त्याच्या मृत्यूबरोबर धुंवाधार पाऊस कोसळतो आणि त्याच्या रक्ताचे पाट पावसाच्या पाण्याबरोबर भूमीभर पसरतात आणि त्यातून भूमीवर पिके पुन्हा जोमाने बहरून येतात. शेते हिरवीगार होतात, स्त्रिया लेकुरवाळ्या होतात आणि या दुहेरी सुफलनामुळे – सृष्टिचक्र अव्याहत चालू राहते. जोकुमार मरूनही चिरंजीव होतो.

'जोकुमारस्वामी' नाटकाद्वारे हा स्थल–कालातील आशय अस्सल मातीतल्या रगेल आणि रंगेल लोकनाट्यशैलीतून चंद्रशेखर कम्बारांनी मांडला आहे.

(महत्त्वाची बाब म्हणजे हा सर्व आशय आणि संवेदना उमा कुलकर्णींनी केलेल्या मराठी अनुवादात उतरल्या आहेत. कारण मला कन्नड येत नाही, पण या नाटकासंबंधी ज्या ज्या कन्नड–समीक्षकांनी आणि अभ्यासकांनी लिहिले आहे, त्याचा प्रत्यय मराठी अनुवादातूनही येतो. कम्बार यांना अपेक्षित लोकभाषा, परखड अभिव्यक्ती संवादांतून आणि गाण्यांच्या भाषेतूनही जाणवते.) अगदी स्त्रियांच्या तोंडची भाषाही अभिजनांच्या दृष्टीने ग्राम्य/अश्लील वाटली तरी ती अपेक्षित परिणाम करणारी मोकळ्या – ढाकळ्या शैलीत आली आहे.

'लोकपरंपरेतल्या कथा, प्रथा, कला किती टिकतील? त्यांचे भवितव्य काय?' हा प्रश्न कम्बारांना एका मुलाखतीत विचारला होता. तेव्हा –

'लोकांना हवे असेल तोपर्यंत टिकतील', असे एका वाक्यात त्यांनी उत्तर दिले होते. ते बरोबरच आहे. कारण लोकस्मृती, लोकजीवन आणि लोकस्वीकृती हेच लोकसंस्कृतीचे मूलाधार असतात.

पण एकूणच कम्बार ज्यांना 'शूद्र' म्हणतात, त्यांचे जीवन त्यांनी एकपरीने राजकीय विषय म्हणून हाताळला आहे. 'शूद्र' जातीचे ते 'लोक'। हे शूद्रविषयक त्यांचे मत आहे. जोतीबा फुले, पेरियार आणि आंबेडकर यांनी भारतीय इतिहासाचे जे 'वाचन' केले आहे, त्याच वाटेने कम्बारांची भूमिका जाते. त्यामुळे या शूद्रांना ज्यांनी संस्कृतिकरणात वंचित ठेवले आहे, त्यासंबंधीची मीमांसा त्यांना स्वीकारशील वाटते.

म्हणूनच आजच्या दलित साहित्यात व्यक्त होणारी चीड, संताप, राखवटपणा येतो अपरिहार्य आहे. उच्चवर्णीयांनी लादलेल्या गोष्टींचा 'पर्दाफास' करण्यासाठी हा जोरकस रासवट, परखड आविष्कार आवश्यक आहे, असे कम्बारांना मनापासून मान्य आहे, त्याचाच आविष्कार 'जोकुमारस्वामी'द्वारा होतो.

'जोकुमारस्वामी' नाटकाविषयी मला वाटलेले आकर्षण, कुतूहल, उत्सुकता पहिल्या चर्चेतच मी उमा कुलकर्णींना बोलून दाखवली होती. मधे बराच काळ लोटला. तरी विषय अंतःस्तरात होता – त्यासंबंधी मला जे जाणवलं ते व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करीत आहे. विशेष म्हणजे उमाताईंनी पुन्हा मला संधी दिली, हे विशेष !

• • •

(उमा कुलकर्णी यांनी अनुवाद केलेल्या चंद्रशेखर कम्बार यांच्या 'जोकुमारस्वामी' या कन्नड नाटकाच्या मराठी अनुवादाची प्रस्तावना)

(भ्रमणभाष : ९८८१०६३०९९)

अनुक्रमणिका

मराठी नाटकांतील 'गांधी-दर्शन'

संजय आर्वीकर

महात्मा गांधींच्या व्यक्तिमत्त्वातील राजकीय नेता, समाजसुधारक, कृतिशील विचारवंत, प्रयोगधर्मी, उत्क्रांतीवादी समन्वयक, संघटक, पत्रकार-संपादक, संवादक, लोकसेवक, संत, व्यूहरचनाकार, लोकशिक्षक, लढवय्या, आणि तत्त्वचिंतक हे पैलू लक्षात घेतले तर ७८ वर्षांच्या त्यांच्या जीवनात ते अनेक आयुष्य जगले आहेत, असे म्हणावे लागते. त्यांनी राजकीय आंदोलनाचं नवं तंत्र शोधलं, विकसित केलं. संवादक म्हणून नव्या साधनांचा वापर केला, जसं मौन, पदयात्रा, असहकार. गांधींनी आपल्या सामाजिक-राजकीय चळवळीला एक आध्यात्मिक परिमाण दिलं. आपल्या अवतीभोवती अजूनही अशी माणसं दिसताहेत की ज्यांना गांधींच्या विचारप्रणालीमध्ये आपलं जीवन-प्रयोजन सापडलं आहे. सर्व समाजघटकांना सामावून घेईल असा कृती-कार्यक्रम गांधींनी समाजाला दिला. गावपातळीवर काम करणाऱ्या माणसाला जसं त्यांचं आकर्षण वाटलं, तसंच 'गांधी विथ् सॅटेलाईट' ही संकल्पना मांडणाऱ्या अल्विन टॉफलर या अमेरिकन भवितव्यशास्त्रज्ञालाही त्यांच्या विचारांनी आकर्षित केलं. (संदर्भ-थर्ड वेव्ह,अल्विन टॉफलर, मराठी अनुवाद, शरदिनी मोहिते, पोस्टमॉडर्न गांधी अँड अदर एसेज, लॉईड रूडाल्फ, ऑक्सफर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेस) त्यांच्या आयुष्यातील जीवनसंघर्षावर, निवडक प्रसंगांवर आधारलेली नाटके मराठीत लिहिली गेली आहेत वा अनुवादित झाली आहेत, तसेच त्यांच्या जीवनातील, अन्य व्यक्तींच्या आयुष्यावर, त्यातील प्रसंगांवर आधारित काही नाटकेही लिहिली गेलीत आणि त्यातून गांधीजींची विचारप्रणालीही व्यक्त होते. तसेच काही नाटकांमधून थेटपणे पात्र म्हणून मोहनदास करमचंद गांधी येत नाहीत, गांधी यांची विचारप्रणाली/विचारधारा इतर पात्रांच्या माध्यमातून अभिव्यक्त होते.

या लेखात मी अशा एकूण १० मूळ मराठी आणि मराठीत अनुवादित नाटकांचा विचार करणार आहे. कालानुक्रमे प्रकाशित झालेली ही नाटके अशी १) गांधी विरुद्ध गांधी-अजित दळवी, पॉप्युलर प्रकाशन. (१९९६). २) गांधी-आंबेडकर-प्रेमानंद गज्वी. मॅजेस्टिक प्रकाशन (१९९८). ३) शोभायात्रा-शफाअत खान, पॉप्युलर प्रकाशन (२००२). ४) जगदंबा-रामदास भटकळ, लोकवाङ्मय गृह (२०१०). ५) गांधीजींचं माकड-विलास सारंग, पद्मगंधा प्रकाशन (२०११). ६) मी नथुराम गोडसे बोलतोय!-प्रदीप दळवी, मनोरमा प्रकाशन (२०११). ७) महादेवभाई-रामू रामनाथन-अनुवाद-माया पंडित, पॉप्युलर प्रकाशन (२०१२). ८) गोडसे गांधी.कॉम-असगर वजाहत अनुवाद-दीपक चिद्दरवार, सूर्यमुद्रा प्रकाशन (२०१८). ९) गांधी आडवा येतो, शफाअत खान (२०१९). १०) गांधी : अंतिम पर्व-रत्नाकर मतकरी- पॉप्युलर प्रकाशन (२०२०). यांचा समावेश आहे. या नाटकांचा एकूण प्रकाशन कालखंड उण्यापुऱ्या पाव शतकाचा (१९९६ ते २०२०/२४ वर्षे) आहे. याचा अर्थ असा की या पाव शतकात 'गांधी व्यक्ती आणि विचार' म्हणून मराठी नाटकांमधून अभिव्यक्त होत गेले आणि 'साहित्य' या पुस्तकातील गांधीवाद आणि 'मराठी साहित्य' या लेखात ज्येष्ठ समीक्षक गो.म. कुलकर्णी यांनी एक महत्त्वाचे निरीक्षण नोंदवले आहे. ते लिहितात : गांधीपूर्वकाळात निदान गांधीवादसदृश विचारांचे जेवढे नाट्यात्म दर्शन घडते तेवढेही प्रत्यक्ष गांधीयुगात घडत नाही. पुढे गो.म. कुलकर्णी मामा वरेरकरांच्या 'सत्तेचे गुलाम' (१९२२) या नाटकाचा उल्लेख करतात 'पण त्यातून होणारे गांधीवादाचे दर्शन फारच पृष्ठस्पर्शी आहे' असे मत व्यक्त करतात. या

अनुक्रमणिका

पार्श्वभूमीवर आपण निवडलेल्या नाटकांकडे वळू या.

प्रथम अजित दळवी यांच्या 'गांधी विरुद्ध गांधी' या नाटकाकडे वळू. नाटकाच्या शेवटाकडून प्रारंभाकडे येऊ. आधी रंगसूचना. (पुन्हा सुरुवातीचे दृश्य. बापू आणि हरिलाल बोलत आहेत.)

हरिलाल : मी कसा स्वीकारणार तुमचा मार्ग बापू, बापू तुम्ही आयुष्यभर सत्याचा आग्रह धरलात आणि तुमचे अनुयायी मात्र राजघाटावर सत्य दडवून ठेवण्यासाठी आटापिटा करीत होते... बापू मी खरंच इतका वाईट आहे का हो की तुमच्या अंत्यसंस्काराच्या जागीही मी पिऊन येईन...

बापू : अरे, पण तू का इतका अस्वस्थ होतोयस? मी तरी कुठे होतो तिथे?... तिथे सगळ्यांना ज्याच्या नावाचा जप करता येईल असा एक महात्मा हवा होता. सत्याचे तुकडे अद्याप जुळवता न आलेला एक हट्टी म्हातारा हवाय कुणाला?

हरिलाल : तुम्ही अजून तसेच राहिले आहात. गर्दी सोडून नव्या वाटा शोधणारे... बापू, खरंच तुम्हाला वाटत नाही की तुमच्यात आणि माझ्यात काही महत्त्वाचा प्रश्न निर्माण झाला होता?

बापू : चल, यमुना तीरावर जाऊन बोलत बसू –

(दोघेही चर्चेच्या नव्या फेरीसाठी निघतात.)

(गांधी विरुद्ध गांधी, पृ.११-१२)

ही रंगसूचना काय सूचित करते? काळाचे बंधन नसणारे दृश्य नाटककाराने का निर्मिले असावे?

कारण आता मोहनदास करमचंद गांधी आणि हरिलाल मोहनदास गांधी या दोन्ही व्यक्ती मरण पावलेल्या आहेत. त्या जीवनाच्या 'प्रवाहात' नाहीत तर 'तीरावर' जाताहेत, पण तीराच्या एकाच बाजूला असाव्यात. सत्यशोधासाठी आसुसलेले त्यांचे जीवन-चैतन्य अमर आहे. हरिलालचा सत्यशोध तर उघडपणे विस्कटलेलाच आहे; पण रवींद्रनाथ टागोरांसारख्या महामानवाने ज्यांना 'महात्मा' म्हणून गौरवले ते मोहनदास गांधी स्वतःचं वर्णन – सत्याचे तुकडे अद्याप जुळवता न आलेला 'हट्टी म्हातारा' असे का करतात? बहुतेक नाटककार सूचित करतोय – मानवी जीवनाबाबतचे सत्य विचारप्रणालींच्या पल्याड असते आणि सत्यशोधाचेही वेगवेगळे मार्ग असू शकतात. दोघांचाही इहलोकीचा प्रवास संपल्यानंतर त्यांचा चैतन्यरूपातला हा संवाद आता सुरूच झाला आहे म्हणून चर्चेची ही नवी फेरी. महात्मा गांधींच्या बाजूने झुकलेल्या बहुतांश जनमानसाने, (ज्यात हरिलाल सदैव आरोपीच्या पिंजऱ्यात होता) निदान हरिलालबद्दल पुनर्विचार करण्यास सुरुवात केली –

हे 'गांधी विरुद्ध गांधी' या नाटकाचं मोठं यश आहे. मूलतः 'आध्यात्मिक' जीवनशैली स्वीकारलेल्या गांधींच्या विरोधात्म वाटणाऱ्या भौतिकताप्रधान जीवनशैलीचा हरिलाल वाहक आहे. सर्व पातळ्यांवरील अपयशानं त्याचं वाहकत्व झाकोळून टाकलं आहे, अशीही भावना हे नाटक निर्माण करतं. या नाटकाच्या अगदी प्रारंभी येणारं हे दृश्य पाहा.

हरिलाल : ...माझ्या हाती लागलेला तो सत्याचा जाळणारा तुकडा, हात पोळला तरी तो खाली पडू दिला नाही.

बापू : अगदी माझ्याच शब्दांत बोलतोयस.

हरिलाल : बापू, तुम्हाला अजूनही नाही वाटत की तुमच्या माझ्यात काही महत्त्वाचा प्रश्न निर्माण झाला होता?

– (गांधी विरुद्ध गांधी, पृ.२)

नाटकाच्या प्रारंभी आणि शेवटी असलेल्या या साधर्म्य-दृश्यांनी एक प्रकारचा वर्तुळाकारी संवाद होऊन आपण पुनःपुन्हा नाटकात शिरतो. मात्र हेही खरं की गर्दी सोडून नव्या वाटा शोधणारे... 'बापू' या खुद्द हरिलालनं उच्चारलेल्या वाक्याचा प्रखर प्रत्यय या नाटकात येत नाही, जरी बापू तसे असले तरीही आणि त्यामुळेच हे नाटक विचारसरणींचे न होता, मुख्यत्वे व्यक्तींचेच नाटक राहते. आता प्रेमानंद गज्वी यांच्या गांधी-आंबेडकर या नाटकाकडे येऊ. यात गांधी-आंबेडकर आणि विदूषक अशी तीनच पात्र आहेत. पण हा विदूषक पारंपरिक विदूषकापेक्षा वेगळा असल्याचं त्याच्या प्रारंभीच्या कथनातच नाटककार सूचित करतो. मी एक विदूषक. ...एखाद्या संस्कृत नाटकातला किंवा रूप बदललेला सूत्रधार, निवेदक... नाव द्या काहीही. पण तुमच्या दृष्टीनं मी तुमचं मन रिझवणारा एक सोंगाड्या! पण हे किती दिवस चालणार?... तुम्हाला हवं तसं मी वागायचं? अगदी माझ्या मनाविरुद्ध...!" *(निवडक प्रेमानंद गज्वी,*

अनुक्रमणिका

संपादक – महेंद्र भवरे, लोकवाङ्मय गृह, मुंबई, २०११. पृ.८६–८७)

हा विदूषक काही वेळी जनसामान्यांचा प्रतिनिधी वाटतो पण त्याहीपेक्षा जास्त लेखकाचा आवाज (हिज मास्टर्स व्हाईस) वाटतो. गांधी आणि आंबेडकर यांच्या सामाजिक-राजकीय भूमिकांचे नाट्यात्म चित्रण, या दृष्टीने या नाटकाकडे बघता येते. आंबेडकरांची भूमिका जितक्या जोरकसपणे गज्वी मांडतात तितक्या समर्थपणे गांधींची भूमिका त्यांना मांडता आलेली नाही, मात्र या दोन्ही व्यक्तिरेखांमधील मानव्याचं चित्रण ते विलक्षण सामंजस्यानं करतात. भूमिकांच्या पल्याड असणारे मानव्य कलावंताला मोठी जबाबदारी देत असते आणि बव्हंशी गज्वी ही हाताळणी अत्यंत संवदेनशीलतेनं करतात.

जातिव्यवस्था, अस्पृश्यता, हिंदू धर्मातील भेदाभेद, सामाजिक उतरंड,चातुर्वर्ण्य याबाबत डॉ. आंबेडकरांचे तर्कशुद्ध विचार, त्यांच्या विचारांपासून दूर असलेल्या मोठ्या समाजघटकांपर्यंत हे नाटक पोहचवते. परंतु प्रश्नांची उत्तरं नसलीत की गांधी मौन पाळत, असं सूचित करणं किंवा त्यांच्या 'आतल्या आवाजाला' टिंगलीचा सूर देणं, हे त्यांचा आत्मशोध नाकारण्यासारखं आहे. (उदा. विदूषक काही नाही. माझा आतला आवाज सांगतो आहे की जर तू आतल्या आवाजाची गोष्ट ऐकत राहिलास तर तू वेडा होशील आणि 'मला वेडं व्हायचं नाही'/निवडक प्रेमानंद गज्वी, पृ.११८)

गांधी दुसऱ्याचा युक्तिवाद किती लक्षपूर्वक ऐकत आणि व्यावहारिक तोडगा काढण्यासाठी तयार असत, याचे दर्शन An Atheist with Gandhi– (गोपराजू रामचंद्र राव, मराठी अनुवाद-विजय तांबे, मनोविकास प्रकाशन) या छोट्याशा पण महत्त्वपूर्ण पुस्तकात घडते. आता या नाटकाच्या शेवटी गांधींच्या खुनानंतरचे हे दृश्य पाहा.

आंबेडकर : गांधीजींच्या खुनाची बातमी कानावर पडली त्या क्षणापासून मी पुरता दुभंगून गेलोय आरपार... माझ्या आध्यात्मिक, नैतिक व सामाजिक जडणघडणीत त्यांनी कसलाही हातभार लावलेला नाही... तरीही गांधीजींच्या खुनाची बातमी ऐकून मी सुन्न झालो. महामानव डॉ. आंबेडकरांचे माणूसपण अगदी नैसर्गिकपणे इथे व्यक्त होते. किंवा फाळणीबद्दचे गांधींचे हे उद्गार –

गांधी : अरे, कुणाला सांगू मी माझी वेदना?... परोपरीनं विनवत आलो. हवं तर करू द्या राज्य जीनाला. बनवू द्या त्याला सरकार पण फाळणी करू नका देशाची. तर माझीच माणसं तुटून पडली माझ्यावर... सत्तेची लालसा... आणि मी एकटा, एकाकी.

(निवडक प्रेमानंद गज्वी, पृ.१२७–२८)

शफाअत खान यांच्या 'शोभायात्रा' या नाटकाचा प्रारंभबिंदूच त्यांना मुंबईच्या ऑगस्ट क्रांती मैदानावर. भारतीय स्वातंत्र्याच्या सुवर्ण जयंतीनिमित्त आयोजित कार्यक्रमात गवसला, जिथं गांधी चैतन्यरूपात / स्मरणरूपात मनात जागं असणं, अगदी स्वाभाविक आहे. भूत, वर्तमान-भविष्य या त्रिकालास नाट्य-संरचनेत सामावून घेत नाटककार आपल्या बहुतेक व्यक्तिरेखांना त्रि-मितीय परिमाण देतो. नाटकातील गांधींचे तीन स्तर- प्रत्यक्ष गांधी, बापट या गांधीची भूमिका करणाऱ्या पात्राला समजलेला गांधी आणि बापट असे तीन स्तर असल्याचे खुद्द नाटककारच सांगतो.

अन्य एका प्रसंगात गांधीजींची भूमिका करणारे बापट म्हणतात, छे हो, कसलं ओरिजिनल. हे घड्याळ. हा हा चरखा. चाक फिरेल तर शपथ. कुठून चाकू-सुऱ्यांना धार लावायचं चाक शोधून आणलंय कुणास ठाऊक. याच्यावर काय कपाळाची सूतकताई होणार आणि कसले स्वातंत्र्य मिळणार... (बापट चरखा आपटतात) *(शोभायात्रा.पृ.६–७)*

या साध्याशा वाटणाऱ्या प्रसंगात केवढा अर्थ दडला असू शकतो. गांधींच्या विचारप्रणालीशी/ आदर्शांशी काहीही संबंध नसताना, त्यांच्याशी निगडित संकेतचिन्हांच्या अगदी विरुद्ध हेतूंसाठी, सत्ताप्राप्तींसाठी वार करणारे, माणुसकीचे वस्त्र विणणारे सुजन, ते स्वतःच्या क्षुद्र हेतूंसाठी फाडणारे अन्यजण, त्यासाठी वापरल्या जाणाऱ्या साऱ्या शस्त्रांना धार लावणारे, असे सारे यातून सूचित केले जाऊ शकते. वर्तमानात त्याला नवे घुमारे फुटतील. ...शिवाय कसलं स्वातंत्र्य मिळणार... (बापट चरखा आपटतात) या संवाद आणि रंगसूचनेच्या आंतरप्रक्रियेतून भूमिकेबाहेरचे बापट आणि गांधींच्या भूमिकेतील बापट यांच्यातील द्वंद्वभाव व्यक्त

अनुक्रमणिका

होतो. पुढे उगाच या इतिहासाच्या भानगडीत पडलो. गांधी मानगुटीवर बसले. 'गांधी सोडता येत नाही आणि बापट होता येत नाही' (शोभायात्रा.पृ.४८) या बापटांच्या विधानातून 'गांधी-पण' कसे माणसांमध्ये झिरपत जाते याचाही संकेत मिळतो.

नाटकाच्या शेवटच्या दृश्यासंबंधीची रंगसूचना पाहा :

बाहेर ढोलताशांचा आवाज. हळूहळू बाबूच्या हातातलं पिस्तूल गळून पडतं. छोट्या इकडेतिकडे बघतो. हळूच खिशातून सुभाषबाबूंची टोपी काढतो. डोक्यावर चढवतो. दुसऱ्या खिशातून गांधींचा चष्मा काढतो. डोळ्यावर चढवतो. सगळ्यांकडे बघत निरागस हसतो मोठा झेंडा उचलून रंगमंचावर धावत सुटतो. रंगमंच प्रकाशाने उजळून निघतो हळूहळू बाई, बाबू त्याला सामील होतात एका नव्या शोभायात्रेला सुरुवात होत असल्याचा भास होताहोताच... *(शोभायात्रा, पृ.५९)*

याशिवाय या नाटकात जागोजागी येणारे हे संवादांमधून भारतीय जनमानसात असलेले 'गांधी-तत्त्व' प्रत्ययास येते. उदा. १) जाधव : बिनत्रासाचं गांधी कसं होता येईल, बापट *(शोभायात्रा, पृ.८)*

२) बाबू गेनू : ...गांधींची हाक कानावर आली आणि - मी स्वातंत्र्य चळवळीत ओढल्या गेलो. *(शोभायात्रा, पृ.३८)*

३) बापट : माझा, माझा चष्मा दंगलीत हरवला (रंगसूचना - गांधींची दृष्टीच हरवली/पृ.५०)

यात नेहमी हिंसेचा आधार घेणाऱ्या बाबूच्या हातातील पिस्तूल गळून पडणं, छोट्यानं डोळ्यावर गांधी-चष्मा चढवणं यात अगदी अनपेक्षित असणाऱ्या समाजघटकांवरही गांधीं-विचाराचा आजही प्रभाव पडू शकतो, याचा संकेत आहे. नव्या शोभायात्रेला सुरुवात होत असताना (यात भासाचे सूचन असले तरी) त्यामागची दृष्टी (चष्मा) गांधीची आहे, हेही सूचित केलं आहे. ही नवीन शोभायात्रा एक प्रकारचा 'युटोपिया' असू शकतो, यात सुभाषचंद्र आणि गांधींसह अनेकजण एकत्र आले आहेत!

रामदास भटकळ लिखित 'जगदंबा' हे नाटक मुख्यत्वे कस्तुरबा गांधींवर प्रकाशझोत टाकतं. या नाटकाच्या दिग्दर्शक प्रतिमा कुलकर्णी आपल्या 'दिग्दर्शकीय' मध्ये म्हणतात : नाटक बांचं आहे, बापूचं नव्हे. त्यामुळे बापूंना केंद्रस्थानी ठेवायचं नाही.

आता रामदास भटकळ यांच्या 'जगदंबा' या नाटकातील दृश्याकडे वळू. यात अगदी शेवटच्या दृश्यात आपल्याला फारसे ओळखीच्या नसलेल्या बापू आणि बा दिसतात.

उत्तरार्ध : प्रवेश सातवा, महाशिवरात्र, फेब्रुवारी २२, १९४४ संध्याकाळची वेळ कस्तुरबा (खोकत बसतात)... बापूंचा उपास संपल्यावर तुरुंगातून सुटण्याची आशा संपली होती. मग विरंगुळा म्हणून आम्ही मुलांचे खेळ मांडले... (हळूहळू उशीला टेकून लवंडतात) (उशी सावरत) आता खेळ एकच बापू. तुम्ही असे बसा! भिंतीला टेकून. मला पाठीला भक्कम आधार हवा तुमच्या रुंद छातीचा. नजरेसमोर मात्र मला तुम्ही बापूजींच्या अवतारात नकोत. मला हवा माझा मोहन. मोहनिया अंधाराला घाबरून मला बिलगणारा मोहन आणि ती घालवायला मी म्हणत राहीन राम! राम! *(जगदंबा, पृ.६०)*

फेब्रुवारी २२, १९४४ ही कस्तुरबांचा निधनाची तारीख. नाटककार जणू त्यावेळी काही क्षणांसाठी बांना ते कस्तूर-मोहन असलेल्या किशोरवयात घेऊन जातात. 'बां'नी बापूंसाठी वापरलेलं 'मोहनिया' हे संबोधन त्या दोघांच्याही 'बाल-कोवळ्या' दिवसांची आठवण जागी करतं आणि आपण विचार करू लागतो 'कस्तूर ते जगदंबा' या आत्मिक प्रवासाची.

दक्षिण अफ्रिकेत विवाह नोंदणीविषयक आलेल्या नव्या कायद्याला विरोध करण्याविषयी आंदोलनात भाग घेऊन प्रसंगी तुरुंगात जाण्याची तयारी करावी, असं बापूंनी सांगितल्यावर, आपल्या नाजूक तब्येतीला तुरुंगातला आहार झेपेल का, याच्या विचार करत असलेल्या बा बापूंना विचारतात -

तुरुंगातलं अन्न पचलं नाही तर काय करायचं?

मूलतः बांच्या कथनासारखं स्वरूप असलेल्या नाटकात पुढे हा प्रसंग असा येतो :

'अन्न पचलं नाही तर नुसतं फळांवर राहायचं... फळं नाही मिळाली तर उपवास करामचा'

मी हसत म्हणाले, तुम्ही तर मला सरळ मरायची वाट दाखवताहात.

अनुक्रमणिका

हे डोकं हलवत खोखो हसू लागले आणि म्हणाले हीच तर माझी इच्छा आहे. 'तू जेलमध्ये मरण पावलीस तर मी तुझी जगदंबा म्हणून पूजा बांधीन.' कोणाला व्हायचं होतं जगदंबा. मी त्यांची बायको आणि माझ्या पोरांची बा होते हे पुरेसं होतं. आत्ता तेसुद्धा गमवायची पाळी आली होती. मी पदर खोचला नि म्हटलं, 'कुठं आहे तो साहेब. मी चालले तुमच्या लढाईत'... मग हळूहळू त्यांचा (बापूंचा) कावा कळला. *(जगदंबा, पृ.२६)*

इथे साध्या प्रसंगातून गांधीचं स्त्री-शक्ती जागवणं, त्याला स्त्रीत्वाशी-पारंपरिक मूल्यांशी जोडणं हे सारं ध्यानात येतं. पण इतरांचंही मातृत्व स्वीकारण्याची 'बां'ची शक्ती मोठी आहे - त्यात आदिमाता-जगदंबा होण्याचा गुण दडलेला आहे, हे बापूंना उमगलं होतं. सत्याग्रह आपण कस्तुरबांकडून शिकलो असे सांगणारे बापू - त्यांनाही बां-सारखं जगदंबा व्हायचं होतं, असं या नाटकातला एक प्रसंग सुचवतो.

बा सांगतात कालपरवाची गोष्ट. मुलांची काळजी करता करता ग्लानी आली होती. मी अशीच पडले होते. हे पलंगाजवळ उभे राहिले आणि स्वतःशी पुटपुटू लागले. माझ्या सगळ्या पोरांनी मला खूप प्रेम दिलंय. नाताळ ट्रान्सवालमधील फक्त हिंदीच नव्हे तर चिनी-मलायी. कोणी राजा म्हणतात कोणी बापू पण त्यांना फक्त पित्याचा आधार देऊन चालणार नाही. त्यांना मातेचं ममत्वही देता यायला हवं.

बा, जसं तू सगळ्यांना जिव्हाळ्यानं सांभाळतेस, सगळ्यांची बा होतेस, तसं मला फक्त बापू नव्हे, बा व्हायचं आहे, जगदंबा व्हायचं आहे. आणि ते माझ्या कुशीत किंचित विसावले असा भास झाला. आमच्या लग्नानंतर काळोखाला भिऊन जसा मोहनिया यायचा तसे! *(जगदंबा, पृ.३०)*

इथे कोणत्याही परिस्थितीत नर्सगिरी आणि आयागिरी करायला सदा तयार! हे बांचं वाक्य आणि देवदासच्या मुलाच्या जन्मवेळी नाळ कापून बाळाला वेगळं करणं, हे त्याचं सांगणं आठवून जातं. *(जगदंबा, पृ.२)* 'जगदंबा' या नाटकात बांचा सामान्य स्त्री ते जगदंबा हा प्रवास बापूंमुळेच उन्नत होत जातो हे जसे स्पष्ट होते तसेच बापूंमध्येही मातृ-तत्त्व सतत कार्यरत होतो, नव्हे त्याची त्यांना आस होती हे स्पष्ट होते. बापूंबरोबर आपण कसे जगत-शिकत गेलो ते सांगताना बा नाटकात सांगतात- खरोखर जेल ही बापूंच्या भाषेत शाळाच होती, सत्याग्रह, झालं तर सर्वोदय, सर्वधर्मसमभाव आणि ब्रह्मचर्य हे शब्द इतके दिवस कानावर पडत होते. आत्ता एकेका शब्दाचा अर्थ कळायला लागला. देशाचं काम करायचं असेल तर संसाराचा पाश तोडायला हवा दोघांनीही - हे उमजू लागलं. *(जगदंबा. पृ.२८)*

गांधींच्या सतत चालणाऱ्या जगण्याच्या प्रयोगातील आद्य सहकारी होत्या त्यांच्या पत्नी कस्तुरबा. बालवयात, तेराव्या वर्षी साधारण त्यांच्याच वयाच्या असणाऱ्या कस्तुरबांच्या व्यक्तिमत्वातील विकासक्रम गांधींच्या आत्मकथेमध्येही आपल्याला दिसतो.

'पत्नीबरोबरचा माझा संबंध अजूनही माझी इच्छा होती तसा बनला नाही' असं ते गांधी आपल्या आत्मकथेत लिहितात. पुढे एका ख्रिस्ती कारकुनाचे लघवीचे भांडे कस्तुरबांनी उचलले नाही यावरून दोघांमध्ये (गांधी आणि कस्तुरबा) झालेल्या भांडणाबद्दल ते सांगतात. लघवीचे भांडे साफ करण्याचा हा प्रसंग गांधीजी, त्यातील अर्थगर्भता ध्यानात घेऊनच रिचर्ड अटनबरोच्या 'गांधी' या चित्रपटात अनेक बारकाव्यांसह हा प्रसंग येतो. आपलं तत्त्व ध्यानात घेऊन त्यानुसार कस्तुरबा वागत नाहीत, हे बघून प्रचंड चिडलेले गांधी, कस्तुरबांना ओढत आणतात आणि आश्रम सोडून जाण्यास सांगतात. कस्तुरबांच्या नंतरच्या बोलण्यानं भानावर आलेले गांधी चित्रपटात म्हणतात. 'मला काय झालंय तेच कळत नाही' चित्रपटसंहिताकार जॉन ब्रायली पुढं लिहितात - अ मोमेंट, देन शी (कस्तुरबा) सूदस् द टॉप ऑफ हिज हेड लाइक अ मदर-वाईफ शी ईज. गांधी-कस्तुरबा यांच्यात विकसित होत गेलेला भावबंध अभिव्यक्त करण्यासाठी ब्रायली 'मदर-वाईफ' असा जोडशब्द वापरतात. कस्तुरबांमध्ये गांधींसाठी असणारी सहधर्मचारिणी आणि माता ही दोन्ही रूपं व्यक्त करण्यासाठी. गांधी-कस्तुरबा यांची एकूण जीवनकहाणी लक्षात घेतली तर अनेक पैलू असणाऱ्या 'मोहनदास करमचंद गांधी' या महात्म्याचं संयोग-तत्त्व असणाऱ्या स्त्रीशक्तीचे देहरूप होत्या कस्तुरबा. गांधींबरोबरच्या

जगण्याच्या प्रवासातून त्यांनी एक असीम सहनसिद्धी प्राप्त केली होती. एका टप्प्यावर त्यांनी आपलं कुटुंब सांभाळून गांधींना साऱ्या विश्वासाठी मोकळं केलं तर दुसऱ्या टप्प्यावर केवळ आपल्या मुलांची माता या स्वतःच्या भूमिकेचा विस्तार केला. 'जगदंबा' हे त्याचंच एक रूप आहे!

आता विलास सारंग यांच्या 'गांधीजींचं माकड' या तीन अंकी नाटकाकडे वळू. हे नाटक थेटपणे गांधीजींच्या जीवनावर नाही तर त्यांच्या मृत्यूनंतरही, अनेकांच्या जीवनात गांधीचं चैतन्य-तत्त्व (गांधीयन् स्पिरीट) रुजलेलं आहे, त्यासंबंधी प्रामुख्याने हे नाटक आहे.

या नाटकात गांधीजींचं एकच माकड आहे. सामान्यपणे आपल्याला जीवनाची शिकवण देणारी गांधीजींची तीन माकडं माहीत आहेत.

सारंग सांगतात : गांधीजींची तीन माकडं आहेत, त्यातली दोन मी गाळली तर मग काय होणार? तर तीनही कार्य एकाच माकडाला करावी लागणार आणि हीच परिस्थिती बहुतेक माणसांची असते. *(संदर्भ - सोलेदादशी प्रदीर्घ संवाद - संजय आर्वीकर, वर्णमुद्रा प्रकाशन, पृ.५३)*

या नाटकात पुढे, गांधीजींच्या आता उरलेल्या एकमेव माकडाला वेड लागलं आहे, अशा आरोपाचा भाग येतो. गांधीजींच्या माकडाला वेड लागलं आहे, हा भाग आत खोलवर फार हलवून टाकणारा आहे. कदाचित परिस्थिती आज इतकी टोकाची असेल की गांधीजींचं जाऊ देत, पण त्यांच्या माकडाला-जो चांगुलपणाचं प्रतीक आहे, त्याला खरोखरच वेड लागायची पाळी आली आहे. त्याला आजचं जग वेडा ठरवतं आहे. आणि प्रत्येक माणसामध्ये, या माकडाचं स्पिरीट असू शकतं, हे यासंदर्भात लक्षणीय आहे.

सारंगांच्या नाटकातलं हे माकड काय म्हणतं पाहा:

वज्रांगी - ...माकडराव, तुम्ही एकटेच कसे?...

माकड - ...काय सांगू! आता गांधीजी हजर नाहीत, असं पाहून दोघांनी सुंबाल्या ठोकला.

(गांधीजींचं माकड, पद्मगंधा प्रकाशन, पुणे, २०११, पृ.६४)

'आता गांधीजी हजर नाहीत, असं पाहून दोघांनी सुंबाल्या ठोकला.' हे वाक्य गांधीजींनंतर झालेली त्यांच्या चळवळीची शोकांतिका-पडझड, ही चळवळ सोडून अनेकांनी सत्तेचा मार्ग स्वीकारणं हे तर दर्शवीत नाही ना?

या नाटकातील व्रजांगीचं हे विधान पाहा.

वज्रांगी - या वेड लावणाऱ्या महाकाय नगरीत कदाचित माकड हा एवढा एकच प्राणी असेल, जो मनाला शांती देईल. चित्त स्थिर करील. काही झालं तरी ते गांधीजीचं माकड आहे. त्या थोर विभूतीचा काही अंश तरी त्या प्राण्यामध्ये उतरला असेल की नाही?

या नाटकात वज्रांगी आणि वैश्विक हे तरुण मित्र-मैत्रीण एका अनोळखी नगरीत अपघातानं समुद्रमार्गे येतात. सारंगांनी निर्माण केलेली ही नगरी अद्भुत म्हणावी अशी आहे. सारंग अनेकदा अद्भुतिकेच्या साहाय्याने प्रखर-कटु वास्तवाचा वेध घेतात. त्यांच्या कथेसारखंच इथे वास्तव आणि कल्पिताचे संयोगक्षेत्र आहे. गांधीजींचं आता उरलेलं एकमेव माकड, त्यांची शिकवण समाजात रुजवण्याचं कार्य एकटेपणानं करतं. त्याचा निर्धार-कृती-थकलेपण दाखवणारी ही रंगसूचना पाहा.

(मोकळा रंगमंच. मध्ये माकड उभं आहे. प्रेक्षकांकडे तोंड. माकड दोन्ही हात तोंडावर ठेवतं. मग दोन्ही कानांवर हात ठेवतं. मग दोन्ही हात डोळ्यांवर ठेवतं. मग पुन्हा तोंडावर, पुन्हा कानांवर, पुन्हा डोळ्यांवर असं चक्र सतत चालू राहतं. अधेमधे माकड थकल्यासारखं, दीनवाणं दिसतं. मग काही क्षण चार पायांवर इकडे-तिकडे चालतं. पुन्हा हातांची हालचाल पूर्वीच्याच क्रमाने. वज्रांगी आणि वैश्विक प्रवेश करतात.) *(गांधीजींचं माकड, पृ.९-१०)*

- वज्रांगी आणि वैश्विक आणि गांधींजीचं माकड यांच्यातला संवाद माकडराव - माकडदादा आणि नंतर माकडबाबा अशा संबोधनातून, अधिकाधिक आत्मीय होत जातो. गांधीजींच्या माकडाला पोलीस पकडण्यासाठी येण्याच्या प्रसंगात - 'माकडदादा' हलकेच 'माकडबाबा' होतात.

'बाबा' या शब्दात पितृत्व, महात्मापण यांचा संकेत आहे. हे इतकं अलगद होतं जणू त्या प्रसंगातूनच उमललेलं आहे.

पोलीस पकडायला येणार दुसरीकडे जा - लपून

अनुक्रमणिका

बसा, असं सांगणाऱ्या वैश्विकला माकड म्हणतो –

कशाला जाऊ मी पळून... मी इथेच राहणार! सत्याग्रह करणार! बापूंनी, माझ्या गुरूजींनी सांगितलं आहे सत्याच्या बाजूने खडे व्हा!... मी फक्त माझा आतला आवाज ऐकणार! बाकी काही नाही. गांधीजींची शिकवण आचरणात आणू पाहणाऱ्या माकडाला शिपाई हातकड्या घालतात. माकड न बोलता हात पुढे करतं... मध्येच माकड थबकतं आणि प्रेक्षकांकडे पाहून ओरडतं.

गांधीजी झिंदाबाद! गांधीजी झिंदाबाद! (शिपाई माकडाला ओढत घेऊन जातो.)

वज्रांगी – (माकड गेल्यावर) गांधीजींच्या माकडाचा विजय असो. (वैश्विक तिच्याकडे थोड्या आश्चर्याने पाहतो. मग तोही तिच्या सुरात सूर मिसळतो.) *(गांधीजींचं माकड, पृ.७४)*

नाटकाच्या शेवटी, चांगूलपणाची – नैतिकतेची शिकवण देणारं माकड आणि वज्रांगी – वैश्विक यांच्यात भावबंध निर्माण झाल्याचे सूचित केले जाते. सारंग गांधी-विचारांचं इथे तरुण पिढीला पडलेलं 'मोहन' सूचित करतात. कथा-कादंबरी लेखक, कवी-अनुवादक-समीक्षक म्हणून सुविख्यात असलेले परंतु नाटककार म्हणून फारसे माहीत नसलेले डॉ. विलास सारंग यांनी गांधीजींचं 'माकड' या नाटकाशिवाय 'महात्म्याच्या मुलगा' हे गांधीचे जीवन आणि विचार याच्याशी निगडित नाटक लिहिले आहे; पण ते अजून पुस्तकरूपाने प्रकाशित झाले नसल्याने मी त्याचा येथे विचार करणार नाही.

'आता मी नथुराम गोडसे बोलतोय!' या नाटकाचा विचार करू. या नाटकाच्या अगदी प्रारंभी नथुरामचे दीर्घ निवेदन आहे. याच निवेदनात, एके ठिकाणी सावरकरांचा संदर्भ गुंफत उल्लेख येतो – तात्याराव म्हणाले गांधीवाद तू संपवलास की नाही हा कदाचित वादाचासुद्धा मुद्दा ठरेल पण तू गांधी संपवलेस आणि स्वतः उरलास!

...तर असा मी त्र्याण्णव वर्षांचा द्रुद्धाचार्य

एकोणचाळिसाव्या वर्षीच सरणावर चढलेला पण चिरतरुण अश्वत्थाम्यासारखा... *(मी नथुराम गोडसे बोलतोय! पृ.५)*

काही ठिकाणी, गांधींच्या व्यक्तिमत्त्वाला – जीवनशैलीला तीव्र प्रतिक्रिया देत असल्यासारखं हे निवेदन रूप घेतं. जसं –

लहानपणी कधी चोरीच केली नाही, त्यामुळे माफी मागण्याचा प्रश्नच आला नाही... ब्रह्मचर्याचं पालन करण्याची शपथ कधीच घेतली नाही... ब्रह्मचर्य पालन करतंच होतो. निर्वासितांमध्ये खूप फिरलो, त्यांना अन्न-वस्त्र यांची मदत केली... त्यांच्या अंगावर कपडे चढवले पण ते उघडे आहेत म्हणून मी उघड्या छातीनी-पाठीनी अर्धनग्न अवस्थेत कधीच वावरलो नाही. सूत कातलं नाही, संडास साफ केला नाही, फासाच्या दोरावर लटकेपर्यंत मौन कधीच पाळलं नाही... *(मी नथुराम गोडसे बोलतोय! पृ.८)*

हे जर गांधीवादाला प्रत्युत्तर देणारे, नथूराम गोडसे यांचा दृष्टिकोन मांडणारे नाटक असेल तर हा त्यातला अत्यंत प्रतिक्रियात्मक आणि क्षीण भाग आहे, असे म्हणावे लागते. नथुराम गोडसेनी गांधींची हत्या करणं आणि त्याला 'वध' म्हणणं म्हणजे आपल्याला पसंत नसलेल्या गांधींच्या जीवनशैलीला/त्यांच्या विचार-सरणीला अगदी 'भीषण' म्हणावी अशी प्रतिक्रिया देत – ती विचारसरणी धारण करणाऱ्या साक्षात 'देह-रूपा'ला संपवणं आणि एखाद्या गुन्हेगाराला आपण शिक्षा केली असं सूचन करणं आहे.

तो (नथुराम गोडसे) खरं आयुष्य जगला फक्त ६५५ दिवस! ३० जानेवारी १९४८ (गांधी-हत्येचा दिवस) ते '१५ नोव्हेंबर १९४९' (नथुराम गोडसेच्या फाशीचा दिवस).

या नाटकात आलेल्या विधानात हे प्रतिक्रिया-रूप अधिकच स्पष्ट होतं. देवीदास गांधींशी बोलताना नाटकात 'नथुराम त्यांचं भौतिक अस्तित्व संपवण्यात माझ्या देशाचं भलं होतं' मला माझी भूमिका मांडायची होती, कारण माझ्याकडे निश्चित भूमिका होती. विचार होता' असं विधान करतो. (पृ. ६५)

'निश्चित भूमिका असणाऱ्या' माणसानं, अखेर आपल्या विचारसरणीच्या अभिव्यक्तीसाठी संवादाची कास न धरता शस्त्र उगारावं – हे योग्य आहे का? असा प्रश्न शेवटी मनात उमटून जातो. बचावाच्या युक्तिवादासारखं रूप असणारं हे नाटक विचारसरणीच्या संघर्षाचं नाटक म्हणून साकारत नाही – तर त्याचं रूप प्राथम्याने प्रतिक्रियेसारखं आहे, असं माझं मत झालं.

अनुक्रमणिका

आता आपण रामू रामनाथन् यांच्या 'महादेवभाई' या (एकपात्री) नाटकाकडे वळू. हे नाटक महात्मा गांधींचे सचिव महादेवभाई देसाई यांच्या आयुष्यावर मुख्यत्वे, त्यांच्या रोजनिशीतील नोंदींवर आधारित आहे. नाटक वाचताना - बघताना मात्र आपण महादेवभाई आणि गांधींच्या या नाटकातील दर्शनाने भारावून जातो. समकालीन वाटतानाही या दोन्ही व्यक्तिमत्त्वातील कालातीत मूल्यांचे-गुणवैशिष्ट्यांचे विलक्षण मोहून टाकणारे चित्रण या नाटकात आहे. प्रारंभीची रंगसूचनाही साधी पण सूचक आहे. जणू गांधीच्या भाषेचे दृश्यरूप, जसं - (रंगमंच अगदी साधा... ज्यूटच्या पोत्यांच्या सतरंज्या, खादीच्या अन्य वस्तू... जुन्या पद्धतीच्या लिखाणाचे डेस्क... निवेदक या डेस्कमागे मांडी घालून बसतो... मागील बाजूस गोणपाटाच्या पोत्याचा पडदा... जवळजवळ सर्व पत्रे आणि अन्य लिखाण हे या डेस्कवरूनच वाचले जाते. *(महादेवभाई, पृ.१)*

१९१७ साली गांधीजींनी गुजराथमधील गोध्राला एक राजकीय परिषद बोलावली होती. याबद्दल नाटकात येणारा हा प्रसंग पाहा.

गोध्रा म्हणजे गुजरातमधला मागासलेला भाग. ही परिषद अनेक कारणांमुळे अविस्मरणीय ठरली.

गांधीजी हिंदू-मुस्लिम ऐक्याबद्दल बोलले ते याच परिषदेमध्ये. ते म्हणाले : माझ्यासमोर एकच ध्येय आहे. आणि ते मला स्वच्छ दिसतंय. हिंदू नि मुसलमानांचं हृदय परमेश्वरानं शुद्ध करावं आणि दोघांच्याही मनातून परस्परांबद्दल वाटणारी भीती आणि संशय याचं निराकरण व्हावं. *(महादेवभाई, पृ.९)*

पुढे स्वतःला गांधीजींचा व्यत्यास, दुसरं टोक मानणारे मोहमद अली जीना यांना गांधीजींनी गोध्याच्या परिषदेत बोलायला लावलं, हाही तपशील येतो.

नाटकातलं निवेदन पुढं सांगतं - गांधीजी परिषदेचा समारोप करताना म्हणाले, हिंदू आणि मुसलमानांनी हृदयपरिवर्तन करायला हवं. स्वातंत्र्याचा विचार करण्याअगोदर त्यांनी परस्परांवर प्रेम करायला शिकलं पाहिजे. एकमेकांचे धर्मच नव्हे तर पूर्वग्रह अगदी अंधश्रद्धा समजून घ्यायला हव्यात. *(महादेवभाई, पृ.१०)*

प्रसंगांची-आठवणींची निवड करण्यातच खूपदा भाष्य दडलेले असते. या प्रसंगांची, आपल्या मनात असलेल्या अन्य घटनामालिकेशी इथे सहज सांगड घातली जाते. तथ्याच्या एकरंगी कापडावर अन्वयार्थाची बहुरंगी वीण काढली जाते! 'जीना' आणि 'गोध्रा' हे शब्द इतिहासात अवगाहन करतानाच, आपल्यालाही आत्मपरीक्षणाकडे नेतात. आजच्या तरुणाईशी सहज जोडता येऊ शकेल आणि काही अंशी त्यांना जागं करणारे, नाटकात आलेले हे स्मरण पहा :

गांधीजींनी असहकाराची चळवळ सुरू केली तेव्हा त्यांच्याबरोबर सहाशे-सातशे स्त्री-पुरुष होते... नंतर हजारो विद्यार्थ्यांनी व्यावसायिक शिक्षणाला रामराम ठोकला.

मला पण आवडलं असतं शाळा सोडून द्यायला! कस्सलं कूऽऽऽल! नुसतं घरी बसायचं आणि... चिल आऊट!

चिल आऊट काय गधड्या! शिक्षण सोडून सगळे विद्यार्थी कुठे गेले माहिताय? खेड्यात गेले, खेड्यात!

शिक्षण आणि असहकाराचा संदेश घेऊन असहकार म्हणजे काय? संप, हरताळ, बंद - सारखंच असतं नं ते?

बाळा, त्या वेळेला असहकाराचा अर्थ होता, 'शेतकऱ्यांनी काम बंद करामचं.'

'एक्झॅक्टली! तेच तर! काम बंद! मग?'

अरे, काम बंद म्हणजे ब्रिटिश सरकारला कर द्यायचे नाहीत! शिवाय आणखी एक. असहकाराचा आणखी एक अर्थ होता दारूबंदी!

पण दादाजी आम्हाला एक प्रोफेसर शिकवायला होते, ते म्हणायचे, की गांधी विकासाच्या विरोधात होते...

सोन्या, गांधीजींचा विरोध होता तो बेसुमार यांत्रिकीकरणाच्या वेडाला! ते यंत्रविरोधी नव्हते रे! खुद्द गांधीजींनी एक निर्मिती केली होती ना?

कोणती? खादीची?

...हो, ते तर झालंच! पण महादेवभाई म्हणायचे, गांधीजींनी आत्म्यांची निर्मिती केली!

'वॉव! मॅन्युफॅक्चरर ऑफ सोल्स *(महादेवभाई, पृ.१५-१६)*

महादेवभाई यांच्या काही हेलावून टाकणाऱ्या

आठवणीही या नाटकात आहेत. १३ नोव्हेंबर १९१७ पासून सुरू झालेल्या या रोजनिशीतली शेवटची नोंद १४ ऑगस्ट १९४२ ची आहे. सुमारे २५ वर्षांच्या या काळात एकाही ठिकाणी त्यांच्या मुलाच्या, नारायणच्या जन्माचाही उल्लेख नाही. सगळ्यात लक्षणीय गोष्ट म्हणजे ज्या ज्या वेळी ते गांधीजींच्या सान्निध्यात नव्हते त्या त्या दिवसांची त्यांच्या रोजनिशीची पानं कोरी आहेत. जणू त्यांना स्वतःचे आयुष्यच नव्हते. गांधींच्या आयुष्यात येणाऱ्या या व्यक्तीचा समर्पण-भाव अगदी भक्तीच्या पातळीवर होता, हेही यातून अधोरेखित होते.

जैमिनी पाठक या अभिनेत्याविषयी आणि या नाटकाच्या सुरत जवळच्या ओलपड इथं केलेल्या प्रयोगाची अविश्वसनीय वाटावी अशी गोष्टही नाटककार आपल्या प्रारंभिक निवेदनात सांगतात हजारो आदिवासी आणि स्थानिक गावकरी प्रयोग बघायला आले होते. प्रयोगासाठी तयार केलेला रंगमंच जेमतेमच होता. प्रकाश आणि ध्वनियोजनेसाठी अगदी गरजेपुरतीच मूलभूत सामग्री पण त्यामुळे प्रयोगाला अगदी काहीही बाधा आली नाही. प्रेक्षक तर संवादातली प्रत्येक ओळ म्हणत होते. त्यातले काही मध्येच उठून उभे राहायचे आणि जैमिनीबरोबर चक्क वाद घालायचे. नाटक संपल्यावरही नाटकावर घनघोर चर्चा आणि वादविवाद चालू राहिला, तो अगदी उजाडेपर्यंत!

हे नाटक जितके महादेवभाईंचे आहे त्याहून अधिक गांधीजींचे आहे. बिंब-प्रतिबिंबासारखी या व्यक्तिमत्त्वांची रचना आहे.

आता हिंदी नाटककार-लेखक अजगर वसाहत यांच्या गोडसेगांधी.कॉम या नाटकाचा विचार करू. या नाटकात, नाटककाराने अशी कल्पना केली आहे की गांधीजींवर नथुराम गोडसे यांनी गोळ्या झाडल्या आणि त्यात गांधीजी रक्तबंबाळ झाले. त्यांना दवाखान्यात भर्ती करण्यात आलं आणि उपचाराने त्यांची तब्येत सुधारल्यावर त्यांनी नथुरामला भेटण्याची इच्छा व्यक्त केली. गांधीजींची आणि नथुरामची तुरुंगात भेट घडवून आणली जाते आणि नथुराम गांधीजींच्या विचाराने- नथुरामच्या प्रवृतीमध्ये बदल घडून आला असे हे नाटक सूचित करते. या नाटकातील गांधीजी आणि गोडसे यांच्यात गीतेच्या अनुषंगाने आलेले हे संवाद पाहा :

गोडसे : 'गीता' माझे जीवनदर्शन आहे.

गांधीजी : 'गीता' माझेही जीवनदर्शन आहे.किती आश्चर्याची गोष्ट आहे की गोडसे!... 'गीता' तुम्हाला हत्या करण्याची प्रेरणा देते आणि तुम्हाला क्षमा करण्याची प्रेरणा 'गीता' मला देते!... ही आश्चर्याची गोष्ट आहे.

गोडसे : तुम्ही 'गीता'ची मोडतोड करून तिचा संबंध अहिंसेशी जोडला आहे. गीता तर निव्वळ कर्माचे दर्शन देते. युद्ध क्षेत्रावर निष्फळ कर्माने प्रेरित होऊन अर्जुन आपल्या प्रिय व्यक्तीची हत्या करतो.

गांधीजी : लढाईच्या मैदानात हत्या करणे आणि प्रार्थना 'सभा' यात फार फरक आहे गोडसे.

गोडसे : आपल्या कामाविषयी निष्ठा महत्त्वाची आहे. स्थळ कोणतेही असो काही फरक पडत नाही.

महाभारत तर जीवनाच्या प्रत्येक क्षेत्रात होत असते...

गांधीजी : तुमच्याशी माझी एक तक्रार आहे. तुम्ही माझ्या आत्म्याला मारण्याचा प्रयत्न का केला नाही?

गोडसे : आत्मा तर अमर असतो...

गांधीजी : आणि शरीराचे काहीच महत्त्व नसते. तुम्ही कमी महत्त्वाचे काम केले आहे. माझ्या शरीरावर हल्ला केला आहे... आणि आत्म्याला विसरून गेलात.

गोडसे : तुमची हत्या हिंदुत्वासाठी, हिंदुत्वाच्या संरक्षणासाठी आवश्यक होती.

गांधीजी याचा निर्णय कोणी घेतला होता गोडसे?

गोडसे : देशातील हिंदू जनतेने...

गांधीजी : कोणती हिंदू जनता? ज्यामध्ये माझ्याशिवाय सर्व हिंदू सहभागी होते?

गोडसे : ते अस्सल हिंदू होते... आणि तुम्ही तर हिंदूंचे शत्रू आहात.

गांधीजी : तुम्ही मला शत्रू मानता?

गोडसे : ...सर्वांत मोठा शत्रू मानतो.

गांधीजी : 'गीता' शत्रूला आणि मित्राला एकाच भावनेतून पहायला शिकवते... सगळ्यांबरोबर समानता हा गीतेचा भाव आहे.

गोडसे : मी काही महात्मा नाही.

गांधीजी : आम्ही सर्व आपल्या विचारांसाठी स्वतंत्र आहोत, परंतु खून करण्यासाठी स्वतंत्र नाही.

अनुक्रमणिका

(अजगर वसाहत, अनुवाद-दीपक चिद्दरवार, गोडसे@गांधी.कॉम सूर्यमुद्रा प्रकाशन, दृश्य सतरावे, पृ.५१-५२-५३)

गीतेचा आपल्यावरील प्रभाव गांधींनी आत्मकथेमध्ये अनेक ठिकाणी अधोरेखित केला आहे, ते लिहितात, 'माझ्याबाबतीत तरी तो ग्रंथ आचरणाचा एक श्रेष्ठ मार्गदर्शक झाला. तो माझा धार्मिक कोश झाला... कायद्याच्या मुळाशीही मला धर्म दिसू लागला.'

'मी काही महात्मा नाही' हा संवाद गोडसेंकरवी उच्चारण्यातून त्या पात्राची, स्वतःची भूमिका सूचित करतानाच नाटककाराकडून उपरोधही साधला जातो. या नाटकाच्या शेवटी, अठराव्या दृश्यात, हे नाटक संपताना एक उद्घोषणा येते -

गांधीजी आणि गोडसे यांच्यातील संवाद चालूच होता. दिवसेंदिवस, महिनोंमहिने, वर्षानुवर्षे संपत गेले... संभाषणात कधी गोडसेंचा आवाज वाढत होता, तेव्हा गांधीजी शांत होते.

नंतर रंगसूचना येते -

सकाळची वेळ. पक्ष्यांचा किलबिलाट, सूर्याचे प्रकाशमान होणे आणि गांधीजी व गोडसे रंगमंचावर फेऱ्या मारताहेत. त्यांच्यात संभाषण चालू होते परंतु ते ऐकू येत नाही...

त्यानंतर पुढे येणाऱ्या गोडसे गांधीवर आरडाओरडा करीत आहे प्र गांधीजी शाल गुंडाळून गोडसेबरोबर फिरत आहेत - दोघात संभाषण चालू आहे - गोडसे थांबतात आणि वळून गांधीजींच्या मागे येतात या रंगसूचनांमध्ये गुंफलेल्या, एकेका टप्प्यांमध्ये संवादाची एक प्रक्रिया नाटककाराने सूचित केली आहे असं वाटतं आणि ती कोणत्याही भिन्न प्रकृतीच्या दोन व्यक्तींमधील/प्रवृत्तींमधील असू शकते. त्याचे प्रातिनिधिक रूप इथे दर्शवले आहे.

गोडसे गांधीजींकडे अर्थपूर्णरीत्या पाहतात. दोघे आपल्या नजरा एकमेकांत मिसळतात. गांधीजी गोडसेंना नमस्कार करतात. गोडसेही हात जोडतात. गांधीजी रंगमंचावर उजव्या बाजूने जातात दोघांची पाठ प्रेक्षकांकडे दिसते. गांधीजी अचानक थांबतात परंतु मागे वळून पाहात नाहीत. गोडसेही थांबतात आणि वळून गांधीजींच्या मागे येतात. बरोबरीने उभे राहतात. गांधीजी त्याच्याकडे न पाहता त्यांच्या खांद्यावर हात ठेवतात. दोघेही सोबत पुढे पुढे जातात... रंगमंचावर हळूहळू अंधार होतो. *(गोडसे@गांधी.कॉम,पृ.५४)*

गोडसेही थांबतात आणि वळून गांधीजींच्या मागे येतात. 'या रंगसूचनेतील वाक्यामध्ये नाटकातील' गोडसेचे गांधीविचाराच्या दिशेनं होणार संभाव्य मार्गक्रमण सूचित केले आहे. हे कितपत शक्य आहे, याविषयी भाष्य करणे अवघड आहे पण यातून नाटककाराची गांधी-विचारांवरची आणि सतत संवादाने माणसे बदलू शकतात, यावरची श्रद्धा स्पष्टपणे दिसून येते आणि ती व्यक्त करताना नाटककार कलात्मक स्वातंत्र्य घेतो. पण हे स्वातंत्र्य गोडसेंच्या दृष्टिकोनात कसा बदल होत गेला, ते दर्शवण्यासाठी नाटककार वापरत नाही. फक्त सूचित करतो, ही या नाटकाची मोठी मर्यादा वाटते.

नंतर उद्घोषणा होते - जो मनुष्य सुख-दुःखाला बरोबर समजतो. तो मातीच्या ढिगाला आणि सोन्याच्या तुकड्याला एकसारखे मानतो. तो आपली प्रशंसा, निंदा, मान, अपमान या सर्वांना सारखे मानतो, जो मित्र आणि शत्रूला सारखेच मानतो, ज्याच्यात त्यागाची भावना आहे तोच मनुष्य सर्व गुणांचा अधिपती म्हणून ओळखला जातो. या उद्घोषणेमध्ये गांधी-विचारांचे प्रतिध्वनी ऐकू येतात. नाटकातले पात्र-रूप ओलांडून, त्यातील व्यक्तिमत्त्वाचा गाभा चैतन्यरूपात कसा ठेवला जाऊ शकते, याचे एक नाट्यात्म-रूप या उद्घोषणेमध्ये अभिव्यक्त झाले आहे.

आता शफाअत खान यांच्या 'गांधी आडवा येतो' या नाटकाचा विचार करू.

या नाटकाला जोडलेल्या मनोगतामध्ये नाटककार आपण शाळकरी वयात 'अश्रूंची झाली फुले' या नाटकातील, काशिनाथ घाणेकर आणि प्रभाकर पणशीकरांच्या अभिनयाची जुगलबंदी पाहून फार प्रभावित झालो होतो, असं सूचित करतो. शफाअत पुढे सांगतात 'मी लोकप्रिय कानेटकरी शैलीत गोष्ट सांगायची पण आडून आजचं वास्तव मांडायचं; आम्हाला वाल्मीकी नको वाल्याच हवा' असं म्हणणाऱ्या समाजाची हजेरी घ्यायची... पण नकाशा समोर ठेवून नाटक लिहिता येत नाही. लिहिता लिहिता प्रेक्षकांचा विचार मागे पडला नाटक बदलत गेलं.''

'अश्रूंची झाली फुले' मधल्या सकारात्मक बदल झालेल्या लाल्याचा संदर्भ मनात जागा ठेवण्यासाठी या नाटकात कुटुंबातील संस्कारांनी/गांधी-विचारां'नी वाल्याचा वाल्मीकी झालेल्या पात्राचे नाव या नाटकातही लाल्याच ठेवले असावे. यामागे आंतर-संहितात्मक विचार असावा. दर्शनने (प्रियदर्शन जाधव) गोष्ट फक्त प्रेक्षकांना गुंतवून ठेवण्यासाठी आहे, सांगायचं आहे ते गोष्टीपल्याड आहे, याचं भान ठेवून प्रयोग बसवला असं ते सांगतात. या नाटकाला प्रयोगासाठी लिहिलेला नवीन शेवट आहे. त्यातील हा अंश पाहा :

संध्या : केवढा मोठा झालास लाल्या -

लाल्या : कुठे मोठा झालो ? तुझ्यासाठी खूप छोटा होऊन परत आलो.

संध्या : थांब, तुझी दृष्ट काढते.

लाल्या मम्मी, घाबरू नकोस. आपला एक एन्काऊंटर झाला. त्या गांधीनेच केला आता आपलं कोण काय नाय करू शकत. चल मम्मी - आज आपला पयला हॅपी बर्थ डे आहे. *(गांधी आडवा येतो, पृ.६५)*

यातली भाषा 'टपोरी' वाटते पण ती प्रेमानं/गांधी-विचारानं बदललेल्या माणसाचं भावविश्व सहज अभिव्यक्त करते. या भाषेत कुटुंबातील भाषा आणि रस्त्यावरची भाषा यातील आंतर-क्रिया आहे.

आता हा अंश पाहा :

श्याम : डोळ्यावर ऊन येतंय. मला हे आवडत नाही. तुला खिडकी उघडायला कुणी सांगितलं ?

लाल्या : गांधीजींनी.

श्याम : कोण गांधी ?

लाल्या : अरे गांधी. ओरिजिनल गांधी. त्यांनीच म्हटलंय खिडकी उघडा म्हणजे वारा आत येईल.

श्याम : तू गांधी वाचतोस ?

लाल्या : तर... चेऊलकरकाका बोलले गांधीची स्टोरी वाच. त्यांनीच पुस्तकं दिली. रात्रभर वाचत बसतो. स्टार्टिंगला त्रास झाला. आता काय नाय. फुलटाईमपास होतो. *(गांधी आडवा येतो, पृ.१४)*

'फुलटाईमपास' या शब्दामध्ये - या पुस्तकांनी-त्यातल्या आशयानी मला व्यापून टाकलंय, असा अर्थही सूचित केला आहे.

गांधींच्या 'टाईमपास' पुस्तकानं लाल्याला खऱ्या अर्थानं जगायला शिकवलं, गांधींनी त्याचा 'एन्काउंटर' केल्यावर त्याला आपला पहिला वाढदिवस साजरा करायचा आहे, यात त्याचे सारे उन्नयन ध्वनित होते. 'तुझी दृष्ट काढते.' असं म्हणणारी संध्या - प्रथम त्याला त्याच्या 'वाली' अवस्थेत भेटते. पुस्तकं आणि रस्त्यावरचं जगणं यात एक विलक्षण संयोग यात आहे, जो या अवतरणातून अधिक स्पष्ट होतो. If there is a knowledge,it lies in the fusion of the book and the street. (Stud Tarkel, American Author, Historian)

लाल्याचा हा प्रवास - कानफटात मारावी तर गांधी आडवा येतो - डॅडी... मी दारू सोडली... मी बदललो - खोटं बोललं की डोकं दुखतं - मला साला या संस्काराची भीती वाटते - उद्या गणपत मेला आणि तोंडातून तुमची नावं बाहेर पडली तर मला बोल लावू नका - त्या गांधीला धरा, या वाक्यांमधून व्यक्त होतो.

आता गांधी : 'अंतिम पर्व' या रत्नाकर मतकरी लिखित नाटकाकडे वळू या.

मतकरी लिहितात 'महात्मा गांधींचे कर्तृत्व आणि जीवनपट अतिशय व्यापक आहे तरीही त्यांची अखेर ही नाटककाराला (सत्यापलाप न करताही) आव्हानात्मक आहे म्हणून मी गांधीजींच्या जीवनातील अखेरचे वीस दिवस - ज्यात त्यांचे अतिशय बिकट उपोषण व हत्याही येतात, ते निवडले. मात्र या सगळ्याला ज्याचा संदर्भ आहे- ते स्वातंत्र्यप्राप्तीचे दिवस विसरले जाऊ नयेत, यासाठी मी नाटकाच्या अगदी सुरुवातीसच 'उपोद्घात' दिलेला आहे. रचनेचा आणखी एक प्रयोग या नाटकात मी केलेला आहे. गांधीजींच्या शेवटच्या वीस दिवसांत समांतरपणे जे काही चालले होते, ज्याचे पर्यावसन गांधीहत्येत झाले - ते सांगणे क्रमप्राप्त होते मात्र गांधीजींविषयक घटनांइतके प्रत्यक्ष दिसायला नको होते. यासाठी, दर दोन प्रवेशांमध्ये एक लहान 'छायाप्रवेश' टाकलेला आहे, ज्यातील व्यक्तींच्या हालचाली छायाकृतीच्या माध्यमातून दिसतील.' चित्रपटातंत्रामध्ये ज्याला समांतर संकलन-पद्धती म्हणतात त्यासारखा परिणाम मतकरींनी यातून साधला आहे. उपोद्घात, छायाप्रवेश आणि गांधींच्या 'अंतिम पर्वा' मधील काही घटना या आधारे या नाटकातील

अनुक्रमणिका

गांधी-दर्शन जाणून घेऊ.

सुधीर : (वाकून बापूंच्या पायाला स्पर्श करून) बापू, मी सुधीर घोष. आपल्याला न्यायला आलोय.

बापू : कुठे?

सुधीर : दिल्लीला. उद्या १५ ऑगस्ट. आपला पहिला स्वातंत्र्यदिन. त्याच्या उत्सवासाठी.

बापू : उत्सव तर सगळीकडे चालू आहे. इथं कलकत्यातदेखील. मी आश्चर्य करत राहिलोय. असा देश असू शकतो का? जिथं एकाच वेळी प्रचंड रक्तपात होतो 'त्याच वेळी माणसं आनंदोत्सव साजरा करताहेत मनानं इतका दुभंगलेला देश असू शकतो, या भूतलावर?

सुधीर : दुर्दैवानं असं झालंय खरं. पण बापू आपण हे कसं होऊ दिलंत?

बापू : या विभाजनातून मला लांबच ठेवलं गेलं, सुधीर. गेली दोन-तीन वर्षं मी काँग्रेसपासून दूर आहे! त्यातून लॉर्ड माऊंटबॅटननी तर मला चर्चेतून जाणूनबुजून वगळलं! कारण माझा पहिल्यापासून फाळणीला कट्टर विरोध होता! मी कायम विचारत आलो की, धर्माच्या मुद्यावर देशाचं विभाजन कसं करता येईल? कळवळून सांगत आलो लाखो लोकांचं स्थलांतर करू नका त्यानं रक्तपात होईल पण या म्हाताऱ्याचं अरण्यरुदन ऐकतं कोण?

सुधीर : (डोळे पुसत)

बापू : (त्याला जवळ घेत) ...माझ्यासाठी रडू नकोस. रडायचं असेल तर आपल्या देशात मरायला टेकलेल्या माणुसकीसाठी रड जवाहर म्हणतो, फाळणी नाकारली असती तर दुसऱ्या स्वातंत्र्य युद्धाला तोंड फुटलं असतं!

सुधीर : पण अशक्य होतं का ही लढाई लढणं एकटे तुम्ही पुरेसे आहात, बापूजी.

बापू : बरोबर आहे तुझं. जवाहर काहीही म्हणो. पण मी हे युद्ध लढणार आहे.

सुधीर : (हर्षभरित होऊन) बापू?

बापू माझा हा लढा फाळणीविरुद्ध असेल धर्माधर्मातला रक्तपात थांबेल; परत शांती नांदेल असं मी पाहीन. मग त्यातच मला मरण आलं तरी आनंद आहे. करेंगे या मरेंगे!

(गांधी : अंतिम पर्व, पृ. १-२-३)

या उपोद्घातामध्ये गांधी फाळणीसाठी दोषी आहेत असं मानणाऱ्यांना त्यांच्याविषयी पुनर्विचार करायला लावेल, असे सूचन आहेच पण हा समज खोलवर रुजलेला होता, याकडेही लक्ष वेधले आहे.

छायाप्रवेश १/१ मधील हा छोटासा संवाद पहा :

तरुण : मदनलाल पाहवा. एक निर्वासित तरुण. माझं एकच ध्येय-गांधीचं मरण!

२ - हे ठरवण्याचं कारण?

तरुण : देशाची फाळणी, माझ्या कानात घुमताहेत निर्वासितांचे आक्रोश! मी गांधीला मारून टाकीन!

कारण त्याच्यामुळेच झाली देशाची फाळणी!

(गांधी : अंतिम पर्व, पृ. १५) पुढे नाटकात याच मदनलाल पहावानं गांधींवर हातबॉम्ब फेकल्याने त्याला पोलिसांनी ताब्यात घेतलं, असाही संदर्भ येतो (पृ.६७)

पुढे पहिल्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशाच्या शेवटी दिल्लीत असताना, बापू स्वतःच्या उपोषणाबद्दल सांगतात

बापू : उपोषण थांबावावं यासाठी माझी एकच मागणी आहे. (थांबून) ती ही की प्रत्येकानं आपल्या आत्म्याचा शोध घ्यावा. आपण हिंदू नाही, शीख नाही, इसाई नाही, मुसलमानही नाही. आपण फक्त माणूस आहोत. दुसराही माणूसच आहे. त्याच्याशी केवळ माणूस म्हणूनच वागायचं. तो अमुक एक धर्माचा, म्हणून नव्हे. दुभंगलेला भारत मनानं परत एकदा जोडला जावा, यासाठी माझं हे उपोषण आहे. निदान दिल्लीनं जरी माझं म्हणणं मानलं आणि बंधुभाव जागा केला, तरी मला उपोषणाची सांगता करता येईल ते होणार नसेल तर, मात्र मला शांतपणे प्राणत्याग करू द्यावा.

(गांधी : अंतिम पर्व, पृ. २६- २७)

गांधी 'अंतिम पर्व' या नाटकात सत्तेच्या राजकारणापासून खूप दूर असलेले गांधी जसे दिसतात तसेच या राजकारणाच्या अपरिहार्य परिणामामुळे, जनतेला सहन कराव्या लागणाऱ्या यातनांमुळे अत्यंत दुखावलेले, प्रसंगी विकल झालेले गांधीही दिसतात; मात्र सर्वसामान्य माणसांपासून अगदी पंतप्रधान, गृहमंत्र्याबरोबर परदेशातील पत्रकार-संपादकांपर्यंत त्यांचे प्रभावक्षेत्र आहे. आता प्रत्यक्ष राजकारणापासून दूर असले तरी त्यांच्या आंतरराष्ट्रीय पैलूंचीही त्यांना खोल

अनुक्रमणिका

जाण आहे. (आपले प्रश्न (काश्मीरचा प्रश्न) आपणच नको का सोडवायला? ते आंतरराष्ट्रीय वेशीवर टांगायची गरज काय? (गांधी अंतिम पर्व, पृ.७) आपल्यावर काय टीका होत असेल याचीही त्यांना प्रखर जाण आहे. (निर्वासित म्हणत असतील - आम्ही कडाक्याच्या थंडीत उघड्या आकाशाखाली पडलोय, आणि हा ढोंगी, लबाड बुढ्ढा मात्र मजेत बिर्लाच्या बंगल्यात राहतोय (गांधी अंतिम पर्व, पृ.१७) अनेकदा स्पष्टवक्त्या गांधींच दर्शनही या नाटकातील काही प्रसंगांमधे घडतं. (मुस्लीम वस्तीतला तरुण हबीब त्यांच्यासमोर भारत सोडून जाण्याचा इरादा व्यक्त करतो तेव्हा गांधी एकदम उसळून हबीबला सुनावतात - स्वतःला देशभक्त मुसलमान म्हणवता आणि देश सोडण्याच्या गोष्टी बोलता? हा देश जितका हिंदूचा आहे तितकाच तुमचाही. तितकाच शिखांचाही, ख्रिश्चनांचा, ज्यूंचा आहे! इथला प्रत्येक भारतीय आहे आणि भारत प्रत्येकाचा आहे.) *(गांधी : अंतिम पर्व, पृ.२१)*

गांधी फाळणीला जबाबदार आहेत, या बरोबरीनंच कोणत्या पार्श्वभूमीवर गांधींनी पाकिस्तानला भारताला पाकिस्तान ५५ कोटी द्यावे असं सांगितलं, त्या मागची गांधींची, भूमिका काय होती, हे लक्षात न घेता बरेचदा, त्यांच्यावर याबाबत दोषारोपण केले जाते. या नाटकातला हा नाट्यखंड पहा :

प्यारेलाल : देशाची फाळणी करताना भारताकडे ३७५ कोटी रुपयांचा कॅश बॅलन्स होता. त्यातले ३०० कोटी भारताचे आणि ७५ कोटी पाकिस्तानचे, असं ठरलं. नवीन राष्ट्र निर्माण झाल्यावर पहिल्या चार महिन्यांसाठी २० कोटी पाकिस्तानला आगाऊ दिले.

बापू : उरलेले ५५ कोटी? ते कुठे दिले आपण या चार महिन्यांत?

पंडितजी : आपण देणारच आहोत. काश्मीर प्रश्न मार्गाला लागल्यानंतर. काश्मीरमधली रात्रंदिन चाललेली धुमश्चक्री एकदा संपली की मगच राहिलेले ५५ कोटी पाकिस्तानला द्यायचे, असा निर्णय घेतला सरकारनं.

बापू : नैतिक भूमिका घेऊन सत्य आणि अहिंसा याच्या बळावर आपण स्वातंत्र्य मिळवलं. त्याचवेळी फाळणीमुळे जो रक्तपात झाला, त्यानं हिंसेला हरताळ फासलाच आहे पण आता पाकिस्तानचं देणं टाळून, नीतिमत्तेलाही काळिमा फासायचा का?

पंडितजी : पण आपण ५५ कोटीचं देणं द्यायचं टाळतच नाही आहोत. फक्त आत्ताच पैसे दिले तर ते काश्मीरविरुद्ध कारवाया करण्यासाठी पाक सैनिकांना दिले असं म्हटलं जाईल, म्हणून पण हा ठराव केला. आता आपण वागतोय ते ठरावाप्रमाणेच आहे!

बापू : ठराव आपण केलाय. पाकनं नव्हे जवाहर, जो देणं लागतो तो स्वतःच्या अटी घालू शकतो का? ही कुठली नीतिमत्ता? ...मी ठराव मानत नाही, मी फक्त नैतिकता मानतो.

(गांधी : अंतिम पर्व, पृ. २३-२४)

नाटकात पुढे आलेल्या संवादामध्ये - शिक्षणमंत्री मौलाना अबुल कलाम आझाद - भारत सरकारनं पाकिस्तानला ५५ कोटी रुपये देण्याचं पक्कं ठरवलं आहे, असं सांगितल्यावर गांधी उद्गारतात - फारच छान! अर्थात यात आपल्या देशाची काही कर्तबगारी नाही. हे केवळ कर्तव्यपालन आहे. (पृ.५१)

पाकिस्तानला ५५ कोटी रुपये देण्याबाबत वेगवेगळ्या भूमिका असू शकतात, पण गांधींनी ते देण्याबाबत आग्रह धरला म्हणून त्यांना देशविरोधी प्रसंगी/ देशद्रोही समजणं योग्य आहे का, असा प्रश्न मतकरी यांची ही नाट्यसंहिता अप्रत्यक्षपणे उपस्थित करते.

मी नथुराम गोडसे बोलतोय! या नाटकातील प्रारंभिक निवेदनामध्ये येणारा हा अंश पाहा : ...किती वार झाले त्या जखमेवर! ....पाकिस्तानला गांधींच्या बालहट्टामुळे द्यावे लागलेले ५५ कोटी रुपयांचे अनुदान आणि अखंड हिंदुस्तानातून अलग करून पाकिस्तानला बहाल केलेली माझी सिंधू नदी... *(मी नथुराम गोडसे बोलतोय! पृ.५-६)*

अखेर गांधी-हत्येच्या दृश्यानं आणि त्या अनुषंगानं पंतप्रधान पंडित जवाहरलाल नेहरू यांच्या राष्ट्राला संबोधन करण्याच्या दृश्यानं नाटक संपतं.

(व्हरांड्यात प्रकाशझोत. बापू दोघींच्या आधाराने येताना दिसतात. अचानक, खाकी युनिफॉर्म घातलेला एक धष्टपुष्ट तरुण हात जोडून पुढे येतो.)

मनू : (त्याला बाजूला करण्याचा प्रयत्न करीत) भाई, बाजूला व्हा. प्रार्थनेला आधीच ऊशीर झालाय!..

अनुक्रमणिका

एवढ्यात एकामागून एक, अशा तीन गोळ्या त्या तरुणाच्या हातातल्या पिस्तुलातून सुटतात. मोठा आवाज होतो. हात जोडलेले बापू खाली कोसळतात.)

बापू : हे राम हे रा-म

(आभा खाली बसते. बापूंचे मस्तक मांडीवर घेते. वातावरण धुराने भरून जाते. बापूंच्या हे 'राम'चे अनेक प्रतिध्वनी वातावरणात घुमत राहतात. काही क्षण ऐकू येतच राहतात. हे राम हे राम) नंतर ऐकू येतो ऑल इंडिया रेडिओचा सिग्नेचर ट्युन. व्हरांडा अंधारात जातो. तिथे पूर्ण काळोख.

रंगमंचावरील काळोखात एक प्रकाशझोत बापूंच्या चरख्यावर, अपुऱ्या राहिलेल्या सूतकताईवर पडतो.

(अंधारातून शब्द येऊ लागतात).

पंडितजी आज जरी बापूजी एका गलिच्छ, अमंगळ विद्वेषाचे बळी ठरले असले, तरी या मरणाने ते अमर झाले आहेत. *(गांधी : अंतिम पर्व, पृ. ८६-८७)*

या शेवटच्या दृश्यात एक दुसऱ्याच्या आधाराने चालू शकणाऱ्या शरीराने विकल झालेल्या पण आत्म-प्रकाश गवसलेल्या महात्म्याची प्रतिमा साकारते, ज्याचे बळ त्यांच्या प्रार्थनेत, लोकांशी साधल्या जाणाऱ्या खुल्या संवादामध्ये आहे. ज्याच्या विरोधात्म एका धष्टपुष्ट तरुणाची प्रतिमा आहे - ज्याला दुसऱ्याचा आवाज नष्ट करून स्वतःचे म्हणणे मांडायचे आहे तेही बंदुकीच्या गोळीतून कोसळलेली ती वृद्ध व्यक्ती कोसळताना हे राम... म्हणते, ज्या व्यक्तीनं 'राम-राज्या'चं स्वप्न बघितलंय. त्याच्या (तुटलेल्या) हे रा-म चे प्रतिध्वनी वातावरणात घुमत राहतात - कारण या महात्म्याचं 'चैतन्य-स्पंदन' आता- ही हत्येची घटना घडली - त्या घटनास्थळी-दिल्लीत -भारतात-जगभरात-सृष्टीत पसरणार आहे - त्यासाठी 'राम'नामाचं वाहन आपसूकच वापरलं गेलं आहे, कारण ते सर्वांना संधी देणाऱ्या कल्याणकारी राज्याचं 'रूपक' आहे. नंतर रंगमंचावरील काळोखात प्रकाशझोत बापूंच्या, चरख्यावर, अपुऱ्या राहिलेल्या सूतकताईवर पडतो' कारण हा चरखा मानवी जीवनचक्राचं प्रतीक आहे, ज्यातून मानवतेचं वस्त्र विणलं जातं. 'अपुरी' सूतकताई गांधीचं अपुरं राहिलेलं जीवनकार्य सूचित करतं आज जरी बापूजी एका गलिच्छ, अमंगळ विद्वेषाचे बळी ठरले असले, तरी 'या मरणाने ते अमर झाले आहेत' हे नेहरूंचे उद्गार गांधींचं हौतात्म्य अधोरेखित करतं - आणि कालचौकटीपल्याड जाऊ शकणाऱ्या गांधी-चैतन्य-तत्त्वा'चा संकेत देतं!

- असे हे गांधींचे दहा नाटकांमधील निवडक दृश्यांच्या आधारे घडणारे झरोक्यातले गांधी-दर्शन! (अर्थातच तात्त्विक अर्थाने नव्हे!). ज्येष्ठ समीक्षक गो.म. कुलकर्णी म्हणतात गांधीवादाचा 'नाटक' या वाङ्‌मयप्रकाराच्या संदर्भात विचार करता, स्वातंत्र्यवीर सावरकरांनी गांधीवादी विचारसरणीचा प्रतिवाद करण्याच्या उद्देशाने लिहिलेले 'संन्यस्त खड्ग' हे नाटक वगळता, अनुकूल वा प्रतिकूल भूमिकेतून पण तत्त्वचिंतनशील धारणेतून गांधीवादाला स्पर्श करणारी नाट्यकृती मराठीत निर्माण झाल्याचे एकंदरीने आढळत नाही आणि त्या अनुरोधाने ज्या नाट्यकृती जन्माला आल्यात, त्या फारच उथळ स्वरूपाच्या निर्माण झाल्या. *(गो.म. कुलकर्णी, ...आणि साहित्य, पद्मगंधा प्रकाशन, पुणे, २००८, पृ.१३०).* आपण ज्या नाट्यसंहितांचा विचार केला, त्या उथळ आहेत, असं अजिबात म्हणता येणार नाही उलट त्यात 'नाटक' या कलामाध्यमातून गांधी या महामानवाचा, स्वीकारलेल्या अवकाशात घेतलेला वेध महत्त्वाचा आहे. मात्र रिचर्ड अटनबरो दिग्दर्शित 'गांधी' चित्रपट वा श्याम बेनेगल यांचा 'गांधी से महात्मा तक' हा चित्रपट वा किंवा जानू बरूआ यांच्या 'मैने गांधी को नही मारा' या चित्रपटांच्या तुलनेत, हा अवकाश मर्यादित आहे. म्हणूनच एका जीवनात अनेक आयुष्य जगणाऱ्या महात्मा गांधीचे जीवन-सार सांगणारी वा गांधी-विचारांची समग्रता सूचित करणारी नाट्यकृतीही अजून मराठीत साकारलेली नाही वा अनुवादित झालेली नाही, असे वाटत राहते.

शेवटी गांधीच्या सर्वदूर पसरलेल्या जीवनकहाणीबद्दल महादेवभाईंचे पुत्र नारायणभाई देसाई यांची सांगितलेली एक हृद्य आठवण प्रसंग आहे आपल्या देशापासून १३ हजार मैलांवरच्या इक्वेडोर देशात घडलेला... बापूंची जीवनकथा मी तिथे सांगितली. ती ऐकल्यावर अनेक श्रोते मला शेकहँड करण्यासाठी आले. त्यात मध्यम वयाचा एक माणूस होता. त्याने माझा हात का धरून ठेवला? 'थँक यू, थँक यू, थँक यू.' म्हणत तो शेकहँड करत राहिला. बराच वेळ झाला. तो हात

अनुक्रमणिका

सोडायलाच तयार होईना. याने हात का धरून ठेवलाय ते मला समजेना. माझ्यासोबत असलेल्या दुभाष्याने या माणसाला त्याबद्दल विचारलं. त्यावर तो भारावून जाऊन म्हणाला, गांधींच्या पवित्र हाताचा स्पर्श आपल्याला अनेक वेळा झालेला आहे. त्या हाताची पवित्र लहर तुमच्यामार्फत माझ्या शरीरात भिनावी यासाठी तुमचा हात धरून मी हलवतो आहे. – कोणतीही कलाकृती अशा चैतन्यलहरींचे आपल्यात भिनणेच साध्य करीत असते! मर्यादित अवकाशातील असल्या तरीही या कलाकृतीही हे खचितच साधतात!

• • •

(भ्रमणभाष ८२७५८२००४४)

लेखात आधी उल्लेख आलेल्या संदर्भांशिवाय वापरलेली संदर्भ-सामग्री :

१) जगन फडणीस. महात्म्याची अखेर. लोकवाङ्मय गृह. २०१३
२) प्रमोद मुनघाटे (संपादक) महात्मा गांधी आणि मराठी साहित्य. साहित्य अकादमी. २०२२
३) गं.बा. सरदार, गांधी आणि आंबेडकर. सुगावा प्रकाशन. २०२०
४) रामदास भटकळ (अनुवाद) हिंद स्वराज. पॉप्युलर प्रकाशन, २०१७
५) महात्मा गांधी. सत्याचे प्रयोग. मराठी अनुवाद-शोभा श्रीराम, साकेत प्रकाशन, २००९
६) जॉन ब्रायली, (गांधी चित्रपटाचे संहिताकार) ग्रोव्ह प्रेस. १९८२
७) संजय आर्वीकर. प्रतिसृष्टी. विद्या बुक्स पब्लिशर्स. २०१९
८) नारायणभाई देसाई. मराठी भाषांतर. सुरेशचंद्र वारघडे. अज्ञात गांधी अचंबित करणाऱ्या बापूकथा. समकालीन प्रकाशन, २००९

युगवाणीच्या वर्गणीबाबत सूचना

युगवाणीच्या वर्गणीत एप्रिल २०२१ या अंकापासून खालीलप्रमाणे वाढ करण्यात येत आहे. वाढलेला खर्च हे त्यामागचे एक कारण आहे. तसेच अनेक वर्गणीदारांना साध्या बुकपोस्टाने अंक मिळत नाही अशाही तक्रारी वारंवार येत आहेत. त्यामुळे या वाढीव वर्गणीसोबतच यापुढील अंक रजिस्टर्ड बुकपोस्टाने पाठवायचे ठरले आहे. विदर्भ साहित्य संघाच्या कार्यकारिणीत ठरल्यानुसार युगवाणीची वर्गणी पुढीलप्रमाणे असेल :

१. वार्षिक वर्गणी : ४०० रुपये । २. त्रैवार्षिक वर्गणी : १००० रुपये
३. विदर्भ साहित्य संघाच्या आजीव सभासदांना विशेष सवलतीत त्रैवार्षिक वर्गणी ५०० रुपये

युगवाणीची वर्गणी कुठल्याही अंकापासून भरता येते. उपलब्ध असल्यास जुने अंकही मिळू शकतात. अंक खात्रीने मिळण्यासाठी वरील योजनेचा लाभ घेऊन जास्तीत जास्त वाचकांनी आणि विदर्भ साहित्य संघाच्या आजीव सभासदांनी युगवाणीचे वर्गणीदार व्हावे, असे आवाहन करण्यात येत आहे.

सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर

SCAN TO PAY
WITH ANY BHIM UPI APP
YUGWANI AND VIDARBHA SAHITYA SANGH
yugwa77090@barodampay

सूचना :
बाजूच्या क्यूआर कोडद्वारा युगवाणीकरिता पैसे पाठविल्यानंतर स्क्रीनशॉट आणि आपले नाव व पत्ता व्यवस्थापकांच्या मोबाईलवर व्हाट्सअॅपद्वारा पाठवावे.

संपर्क : व्यवस्थापक युगवाणी,
विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर भ्रमणभाष/व्हाट्सअॅप : ७७०९०४७९३३

अनुक्रमणिका

झाडीपट्टी रंगभूमी : परंपरा आणि परिवर्तने

प्रमोद मुनघाटे

गडचिरोली, चंद्रपूर, भंडारा आणि गोंदिया या महाराष्ट्राच्या पूर्वेच्या चार जिल्ह्यांच्या प्रदेशाला 'झाडीपट्टी' संबोधले जाते. या भागात विशिष्ट आणि स्वतंत्र सांस्कृतिक वारसा असलेली 'झाडीपट्टी रंगभूमी' बहरत गेली. पूर्व विदर्भातील ही झाडीपट्टी रंगभूमी आता एक 'उद्योग' झाली आहे. विशेषतः गेल्या चार दशकांच्या काळात तिचा आकार आणि स्वरूप विकसित होत गेलेले दिसून येते. अर्थात तिला 'सांस्कृतिक उद्योग' असे संबोधले गेले पाहिजे, कारण युनोस्कोने 'कल्चरल इंडस्ट्री' या संकल्पनेला मान्यता दिली आहे. विशिष्ट प्रदेशातील सांस्कृतिक वारसा आणि अर्थोत्पादनाचे नवे आयाम यांची सांगड घालणारी 'कल्चरल इंडस्ट्री' विकसित करण्याचे महत्त्व स्पष्ट करणारा एक अहवाल युनोस्कोने प्रसिद्ध केला आहे. या संकल्पनेनुसार झाडीपट्टी रंगभूमीला सांस्कृतिक उद्योग म्हणून विकसित करण्याच्या शक्यता निर्माण झाल्या आहेत.

गडचिरोली जिल्ह्यात वडसा नावाचे एक गाव आहे. झाडीपट्टी रंगभूमीच्या सध्याच्या अर्थकारणाचे व व्यवस्थापनाचे ते एक मोठे केंद्र आहे. शासनाने अधिक नियोजनपूर्वक प्रयत्न केल्यास कला-संस्कृतीच्या बरोबरच रोजगार देणारे अर्थकारण म्हणून या रंगभूमीचा 'सांस्कृतिक उद्योग' म्हणून अधिक विकसित करण्यास मोठा वाव आहे.

१९९० नंतर महाराष्ट्रात, विशेषत: पश्चिम विदर्भात शेतकऱ्यांच्या आत्महत्यांची संख्या लक्षणीय होती. मात्र हे लक्षात घ्यायला हवे की पूर्व विदर्भात ही संख्या शून्यावर होती. या वास्तवाची दखल 'द हिन्दू' या इंग्रजी वर्तमानपत्राचे तत्कालीन संपादक पी. साईनाथ यांनी घेतली. २००७ मध्ये आठ फेब्रुवारीला गडचिरोली जिल्ह्यातील आरमोरी तालुक्यातील कुरूड नावाच्या एकाच गावात एकाच रात्री नऊ नाटके करण्यात येणार होती. त्याच रात्री पी. साईनाथ यांनी या गावाला भेट दिली. या गावातील प्रत्येक नाटकाचे उत्पन्न साधारण लाखाच्या जवळपास होते. दरवर्षी ती रात्र म्हणजे जणू काही झाडीपट्टी रंगभूमीचा एक उत्सवच असते. कुठलाही शासनाचा विभाग किंवा नाट्यपरिषद वगैरे संस्था या संयोजनामागे नसतात. तो लोकांचाच उत्सव असतो. एका मोसमात वीस कोटींहून अधिकची उलाढाल होते, असा अंदाज पी. साईनाथ यांनी आपल्या वृत्तांतात नोंदविला आहे. तर वर्षाला बारा हजार नाट्यप्रयोग करणाऱ्या झाडीपट्टी रंगभूमीची वर्षाची उलाढाल अडीचशे कोटींची असते, असेही काही अभ्यासकांनी सांगितले आहे. यावरून एक 'सांस्कृतिक उद्योग' ठरू शकणाऱ्या झाडीपट्टी रंगभूमीच्या आर्थिक विकासाच्या शक्यता किती आशादायक आहेत, हे लक्षात येते.

प्राचीन वारसा आणि लोकचळवळ

प्राचीन भारताच्या प्रादेशिक विभागणीनुसार हा प्रदेश दक्षिणापथात किंवा दंडकारण्यात होता. दंडकारण्यातील 'गोंडवन' हा भूभाग म्हणजे झाडीपट्टी. झाडीपट्टीत वाहणारी सर्वांत मोठी नदी म्हणजे वैनगंगा. या नदीचा उल्लेख रामायण-महाभारतात आढळतो. उर्वरित महाराष्ट्रापेक्षा या प्रदेशाची भौगोलिक, ऐतिहासिक व सांस्कृतिक वैशिष्ट्ये वेगळी आहेत. झाडीपट्टीतील भाषेवर हिंदी, गोंडी व तेलुगु भाषेचा अधिक प्रभाव आहे. 'झाडीबोली' ही या प्रदेशाची स्वतंत्र बोली आहे. विदर्भात वऱ्हाडी बोली आहे. पण ती वर्धेपासून बुलडाण्यापर्यंत प्रचलित आहे. नागपूर आणि परिघातील प्रदेशात 'नागपुरी' बोली बोलली जाते, तर उर्वरित पूर्व विदर्भात झाडीबोली. हे आता अभ्यासकांनी



झाडीपट्टीतील नाटकांच्या जाहिराती

संशोधनपूर्वक सिद्ध केले असून, त्याला मान्यता मिळाली आहे.

मध्यप्रदेश, छत्तीसगड व आंध्रप्रदेशच्या सीमेवरील हा प्रदेश आहे. त्यामुळे भाषा, जीवनशैली व सांस्कृतिक व्यवहार हा महाराष्ट्राच्या राजधानीजवळील प्रदेशापेक्षा अगदी भिन्न आहे. प्राचीन काळात या प्रदेशावर सम्राट अशोक व सातवाहनांचे राज्य होते. मध्ययुगीन कालखंडात मराठे व गोंडांची राजवट होती. त्याच्या खुणा म्हणून आजही भंडारा, पवनी, टिप्पागड, वैरागड आणि चंद्रपूर येथे किल्ल्यांचे अवशेष आढळतात. चामोर्शी तालुक्यातील मार्कंडा येथे हेमाडपंती शिवमंदिर आहे. त्यावरील शिल्पकला खजुराहो सदृश्य असून जगभराच्या शिल्पकला अभ्यासकांसाठी आकर्षणाचे केंद्र आहे. हे सर्व अवशेष या प्रदेशातील प्राचीन-मध्ययुगीन समृद्ध लोकजीवन आणि सांस्कृतिक वारशाचे पुरावे आहेत.

वैनगंगेच्या खोऱ्यात भाताचे पीक अधिक होते. ह्याचे कारण घनदाट जंगले, उत्तम पर्जन्यमान आणि बारमाही वाहणाऱ्या वैनगंगेच्या उपनद्या. झाडीपट्टीच्या चारही जिल्ह्यांत अक्षरशः हजारो तलाव आहेत. त्यामुळे मासेमारी हा एक मोठा उद्योग या प्रदेशात आहे. कार्तिक महिन्यात भाताचे पीक निघाल्यावर मार्गशीर्षापासून माघ महिन्यापर्यंतचा काळ हा सर्व अर्थाने सुगीचा काळ असतो. खळ्यातील धान्य अंगणात आले असते. शरद आणि हेमंत ऋतूतील अल्हादक वारे शरीराची गात्रे उल्हसित करणारी असतात. भौगोलिक वैशिष्ट्यातूनच येथील जीवनशैली उत्क्रांत झाली आहे. सण, उत्सव, मात्रा, मंडी, शंकरपट आणि गावोगावचे आठवडी बाजार या प्रदेशाच्या नैसर्गिक भूगोलाचाच एक भाग आहे. यातून उदयास आलेल्या संस्कृतीचा एक महत्त्वाचा घटक म्हणजे 'झाडीपट्टी रंगभूमी' होय.

झाडीपट्टीतील लोकांना नाटकाचे वेड त्यांच्या रक्तात असावे, इतके मौलिक आहे. सामान्य प्रेक्षकांना भावतील अशा विषयांवर संहिता तयार करणे, प्रयोग सादर करण्यासाठी रंगमंचापासून तर वेशभूषेपर्यंत जुळवाजुळव करणे, शेतीच्या वेळापत्रकातील सुगीचा मोसम पाहून नाटक सादर करणे आणि लोकांनी रात्र रात्र त्या नाटकांचा आस्वाद घेणे, झाडीपट्टीत शंभर-सव्वाशे वर्षांपासून हा क्रम निरंतर दिसतो. त्यात अनेक वळणे आली, रंगभूमीचे स्वरूप बदलले, पण खंड पडलेला नाही. उलट त्याला व्यावसायिक स्वरूप आले आहे. नाटकाची निर्मिती आणि आस्वाद ही झाडीपट्टीतील सामान्य लोकांच्या केवळ त्यांच्या रंजनाची गरज नाही. ती त्यांच्या नाट्यकला-निर्मितीची प्राचीन प्रेरणा आहे हे लक्षात घ्यायला हवे. त्यांच्या जीवनशैलीचा तो एक भाग आहे आणि ती त्यांच्या सांस्कृतिक उन्नयनाची प्रक्रिया आहे. या प्रक्रियेत गावातील सामान्यातील सामान्य स्त्री-पुरुष, आबाल-वृद्धांचा निर्मितीपासून आस्वादापर्यंत सहभाग असल्याने झाडीपट्टीतील रंगभूमीला एका प्रकारे लोकचळवळीचे स्वरूप आले आहे. मोठे उद्योग नसलेल्या आणि भौतिकदृष्ट्या मागासले समजल्या

अनुक्रमणिका

जाणाऱ्या झाडीपट्टीतील रंगभूमी उर्वरित महाराष्ट्राच्या तुलनेत सांस्कृतिकदृष्ट्या संपन्न आहे.

झाडीपट्टीतील नाट्य परंपरा

झाडीपट्टीतील रंगभूमी म्हणजे लोकनाट्याचा प्रकार नव्हे. तसेच शहरी अभिजनांच्या व व्यावसायिक नाटकांपेक्षाही ही नाट्य सृष्टी सर्वस्वी वेगळी आहे. पूर्वी सिनेमा-टीव्हीसारखी माध्यमे झाडीपट्टीपासून लांब होती. पण ती मनोरंजनाची आणि अभिव्यक्तीची गरज 'तमाशा', खडी गंमत, 'गोंधळ', 'दंडार' या पारंपरिक लोकनाट्य प्रकारातून पूर्ण होत असे. 'तमाशा'-'दंडार' या प्रकारातूनच झाडीपट्टी नाटक उत्क्रांत झाले आहे, असे अभ्यासक सांगतात. सुगीच्या दिवसात, गावागांवातील यात्रा किंवा गणेशोत्सवात रात्री दंडारींचे अयोजन केले जात असे. 'राजा हरिश्चंद्र' किंवा 'बाळ चिलया' यासारख्या देवदेवता व राजांची गोष्ट असलेल्या दंडारीतून प्रबोधनाची व समाजाच्या नैतिक उन्नयनाचीही गरज भागत असे. शोकपर्यवसायी दंडारीतून अंतर्मनातील कारुण्य व दुःखाचाही निचरा होत असे. मात्र दंडारीचे विषय केवळ पौराणिक असून सादरीकरण एकसुरी होते.

पुढे दळणवळणाच्या वेगवान साधनांमुळे आणि शिक्षणप्रसारामुळे पुण्यामुंबईच्या व्यावसायिक नाटकांचे प्रयोग झाडीपट्टीत होऊ लागले. उत्तम संहिता व तंत्रदृष्टचा प्रेक्षणीय अशा नाटकांची आकर्षण झाडीपट्टीतील प्रेक्षकांमध्ये निर्माण झाले.

एकोणिसाव्या शतकातच सांगलीकर नाटक मंडळी विदर्भात आपले 'खेळ' करू लागली. टिपणीसांचे 'उमाजी नाईक' हे नाटक १९३६ साली गडचिरोलीला आले. त्यातून प्रेरणा घेऊन अशा प्रकारच्या नाटकांच्या निर्मितीसाठी झाडीपट्टीतील झाडीपट्टीत नाट्यमंडळे पुढे सरसावली. झाडीपट्टीतील रंगभूमीवर नाटक करण्याचा पहिला मान नवरगावच्या व्यंकटेश नाट्य मंडळाकडे जातो. १९०१ मध्ये हे मंडळ स्थापन झाले आणि आजही या मंडळाची नाटके सुरू आहेत. स्व. बालाजी पाटील बोरकर, श्री. परमानंदजी बोरकर आणि प्रा. सदानंद बोरकर या तीन पिढ्यांनी हे मंडळ जिवंत ठेवले आहे. आरमोरी येथे १९२१ मध्येच श्री दत्त संगीत नाटक 'समाज' आणि १९६४ मध्ये हौशी रंगमंदीर, 'आरमोरी' ही मंडळे स्थापन झाली. १९२१मध्येच गडचिरोली येथे नाट्य विनोद संगीत नाटक 'समाज' या मंडळाने 'संत तुकाराम' हे पहिले नाटक सादर केले. झाडीपट्टीतील गुरनोली, धाबेपवनी, कुरुड, ब्रह्मपुरी, सिंदेवाही, मुडझा, हळदा, आवळगाव, देलनवाडी, लाखांदूर, डोकेसरांडी इत्यादी गावे नाटकांसाठी प्रसिद्ध आहेत.

रंगभूमीचे प्रारंभिक स्वरूप

झाडीपट्टी रंगभूमीविषयी ऐतिहासिक आणि मौलिक मांडणी करणारे संशोधनात्मक पुस्तक सर्वप्रथम चंद्रपूर जिल्ह्यातील विसोरा येथील धनंजय नाकाडे यांनी लिहून प्रसिद्ध केले आहे. भारतीय लोकनाट्य आणि भरतमुनीचे नाट्यशास्त्राच्या पार्श्वभूमीवर झाडीपट्टीतील रंगभूमीचा इतिहासच त्यांनी नोंदवला आहे. सुगीच्या काळातील झाडीपट्टीतील यात्रा, शंकरपट, मंडी (मंडई), त्यासाठी रात्रीचे नाटके सादर करणे ही अभिव्यक्तीसाठी कलावंतांचीही गरज आणि मनोरंजन म्हणून प्रेक्षकांचीही. हा लोकजीवनातील एकमेकांत गुंतलेल्या गरजांचा सांस्कृतिक व्यवहार कसा होता, यावर नाकाडे यांनी प्रकाश टाकला आहे. डिसेंबर ते मार्च महिन्याच्या थंड-उबदार वातावरणात लोकांचा उत्साही-आनंदी मेळा म्हणजे या यात्रा-शंकरपट असतो. दुर्गम खेड्यांतील तरुण-तरुणींना एकमेकांना भेटण्याची संधी असते. हेरून ठेवलेल्या उपवर-वधूंच्या भेटीगाठी, मागणी घालणे, रूसून माहेरी गेलेल्या बायकोला, सुनेला किंवा सासुरवाशीण मुलीला-बहिणीला परत आणण्यासाठी गावागावांत दिवसा भरणारी मंडई आणि रात्रभर चालणारी नाटकं हे निमित्त असे. दिवाळीपासून शेतीची कामं सांभाळून पाटलाच्या वाड्याच्या आडोशाला नाटकांच्या तालमी झालेल्या असत. झडीपट्टीत शंभरेक वर्षांपूर्वी कोण कलावंत, गायक, वादक, नेपथ्यकार, स्त्रीपार्टी होते, ह्याची सूक्ष्म नोंद धनंजय नाकाडे यांनी या पुस्तकात केली आहे. या पुस्तकाला ज्येष्ठ नाटककार विद्याधर गोखले यांची प्रस्तावना आहे. पुढच्या काळात झाडीबोली, झाडीपट्टीतील लोककला आणि नाट्यपरंपरा याविषयी डॉ. हरिश्चंद्र बोरकर यांनी अनेक पुस्तकांतून फार विस्तृत लेखन केले आहे.

झाडीपट्टीतील नाट्यमंडळे पुण्या-मुंबईहून

अनुक्रमणिका

प्रकाशित ज्या नाटकांचे प्रयोग करीत ते तीन प्रकारचे आढळतात. पहिला प्रकार सामाजिक नाटके, दुसरा ऐतिहासिक आणि तिसरा पौराणिक नाटकांचा. सामाजिक (कौटुंबिक जिव्हाळ्याचे) नाटकांमध्ये 'दिवा जळू दे सारी रात', 'लग्नाची बेडी', 'वेगळं व्हायचं मला', 'देवमाणूस', 'देव नाही देव्हाऱ्यात', व 'हिरवा चुडा' ही नाटके लोकप्रिय होती. ऐतिहासिक नाटकात शिवशाही, झाशीची राणी यासोबतच इंग्रजांशी लढणारे 'वासुदेव बळवंत', 'वीर उमाजी नाईक' व 'तंट्या भिल्ल' यासोबतच 'डाकू मानसिंग', 'डाकू धर्मात्मा', 'डाकू राणी' व 'डोंगरचा राजा' अशी श्रीमंत जमीनदारांचे कर्दनकाळ आणि 'गोरगरिबांचे कैवारी' स्वरुपाची नाटके लोकांना आवडत. 'दानवीर कर्ण', 'लंकेचा राजा', 'राजा श्रीयाळ', 'राजा हरिश्चंद्र' अशी पौराणिक कथानकांवर आधारित नाटके लोकप्रिय होती. एकेकाळी संगीत नाटक हे झाडीपट्टीतील प्रेक्षकांचे प्रमुख आकर्षण होते. 'संगीत सौभद्र' आणि 'संगीत शाकुंतल' या नाटकांना मोठी मागणी होती.

स्थानिक निर्मितीचे प्रयत्न

१९८० पर्यंत झाडीपट्टीत प्रारंभी पुण्या-मुंबईच्या नाटककारांचीच नाटके सादर केली जात. त्यामुळे संवादांची भाषा आणि अनुभवसृष्टी ही झाडीपट्टीतील लोकजीवनाच्या दृष्टीने उपरीच असे. प्रेक्षकांना हा उपरेपणा फारसा जाणवत नसला तरी, स्थानिक कलावंतांना नक्कीच उपरेपणा जाणवत असावा. त्यामुळे या रंगभूमीने स्वतःचे नाटककार तयार झाले. एखाददुसरी संहिता प्रकाशित असते. अन्य सर्व नाटके हस्तलिखित स्वरूपातच आहेत. गाणे, लावणी व नृत्य यांचा समावेश असलेल्या या नाटकांचे विषय धार्मिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक व सत्यघटनेवर आधारित असे आहेत.

१९९० पासून मात्र झाडीपट्टीत स्थानिक लेखकांची नाटके सातत्याने होत आहेत. यातही त्या परिसरातील सत्य घटनांवर नाटके सादर करण्याचे अनेक प्रयोग यशस्वी झाले. एव्हढेच नव्हे तर अशा प्रकारच्या संहितांमध्ये स्थानिक बोलीचा वापरही केला जातो. यातून केवळ स्थानिक परिसर, स्थानिक लोकजीवनच नव्हे तर सामूहिक जाणिवेतील देशीवादही जोपासण्याचा प्रयत्न दिसतो. त्याला प्रेक्षकांचा प्रतिसादही उत्तम होता. 'बहुढंगी समाधीवाले बाबा' (चुडाराम बल्लारपुरे-१९८७) आणि 'मरिमायचा भुत्या' (व्ही. आर. पाकलवार-१९९०) अशा नाटकांमधून झाडीपट्टीतील आदिवासी जगतातील अंधश्रद्धा व त्या अंधश्रद्धांना बळी पडणारे लोक अशा समस्याप्रधान विषयांना लेखकांनी हाताळले आहे.

अलीकडेच चंद्रपूर जिल्ह्यातील नवरगाव येथील प्रा. सदानंद बोरकर यांनी परिसरातील गंभीर घटनांवर जबाबदारीने नाटके लिहून सादर केली आहेत. 'माझं कुंकू मीच पुसलं' बुवाबाजी-अंधश्रद्धा या विषयावर आणि 'आत्महत्या' शेतकऱ्यांच्या आत्महत्या या विषयावरील त्यांची नाटके फार लोकप्रिय ठरली. गो. ना. मुनघाटे यांनी १९६० मध्ये आरमोरी येथे संगीत 'खेड्यातील माणसं' हे नाटक लिहून त्याचे पन्नासेक प्रयोग केले. ते पुस्तकरूपाने मात्र १९९८ मध्ये प्रसिद्ध झाले. झाडीपट्टीतील पूर्वीची नाट्यनिर्मिती कशी होती, हेही जाणून घेतले पाहिजे. गावातील हौशी मंडळी सांघिक श्रमाच्या बळावर रंगमंच व त्यासाठी लागणारे सर्व साहित्य गोळा करत. 'थेटर' म्हणजे गावाबाहेर मोकळी उंच व सपाट जमीन. रंगमंच म्हणून काही भाग उंच सोडून त्यापुढे खुर्च्या मांडण्यासाठी खड्डा खोदून त्यात प्रेक्षागार केले जाते. त्यामागे जाजमे, सतरंज्या टाकून मागच्या प्रेक्षकांची सोय केली असते. चारही बाजूला कनात असते. डोक्यावर कधी ताटपदरीचा तंबू असतो किंवा नसतो. ही साधनसामग्री गावातील पाटील किंवा नेतृत्व करणाऱ्या श्रीमंत कुटुंबांची व्यक्तिगत मालकीची असली तरी परंपरेने गावाचा हक्कच मानला जातो. काही ठिकाणी नाट्यमंडळे स्थापन करून ही सामग्री बाळगली जाते. अनेक गावांत आज फिरत्या रंगमंचासह सर्व सेट्स उपलब्ध आहेत. स्वतः झोपड्यामध्ये राहणाऱ्या गावकऱ्यांनी पडदे व रंगमंचाच्या प्रॉपर्टीसाठी पक्क्या बांधकामाची सोय केलेली आहे.

आधुनिक काळातील नाट्य-व्यवहार

झाडीपट्टीत आज सुमारे दीडशे-एक नोंदणीकृत नाट्यमंडळे आहेत. रंगभूमी परिनिरीक्षण मंडळाची

अनुक्रमणिका



देसाईगंज(वडसा) येथील झाडीपट्टीतील नाटकांच्या जाहिराती व कार्यालये

परवानगी असलेल्या शेकडो नाट्यसंहिता आहेत. अभिनय करणारे कलावंत, दिग्दर्शक, लेखक, नट्या, वेशभूषाकार, ध्वनी व प्रकाश संयोजक, संगीत योजनाकार, व्यवस्थापक, प्रॉपर्टी सांभाळणारे, तिकीटविक्री व प्रचार करणारे शेकडो लोक कार्यरत आहेत. प्रारंभी म्हणजे १९७० पर्यंत गावागावांत अतिशय अनौपचारिकरीत्या नट, दिग्दर्शक, संगीत-नृत्य संयोजक व निर्मिती व्यवस्थापक एकत्र येऊन नाटक बसवत. पुष्कळदा हौसेखातर पाटलाच्या वाड्यात किंवा गावात मोकळ्या जागेवर म्हणजे उघड्यावर ही नाटके होत. पैसे देण्याघेण्यात कुठेही व्यवहार होतच नसे. दिवसभर शेतीतील कामाच्या श्रमाने थकलेली, पण रसिक मने महिनाभर नाटकाच्या निर्मितीचे (तालमीचे) साक्षीदार बनत आणि नाटकाच्या रात्री प्रयोगाचाही आस्वाद घेत तृप्त होत.

परंतु सिनेमासारख्या माध्यमात स्टेज, संगीत, ध्वनी व प्रकाश यांचे अद्ययावत स्वरूप लोकांना दिसू लागल्यावर ते झाडीपट्टीत रंगभूमीवरही बाहेरून सर्व सामग्री भाड्याने आणू लागले. त्यासाठी पैसा गोळा करावा लागला. गावप्रमुख पाटील किंवा गावातील सावकार देणगी देत. नाटकाला तिकीट नसेच. प्रेक्षक उत्स्फूर्तपणे नटांना पैसे देत. नाटक चालू असतानाच रंगमंचावरून पैसे देणाऱ्याचे आभार जाहीरपणे नट मानत.

साधारणतः १९७० नंतर मात्र झाडीपट्टीतील नाटकांचे तिकीट लावूनच प्रयोग व्हायला लागले. आधी पुरुष नटच स्त्रीपात्रांच्या भूमिका करीत, मात्र त्यानंतर नागपूरसारख्या ठिकाणाहून प्रयोगासाठी नट्यांना बोलावू लागले. तिला काही दिवस आधी नाटकाचे पुस्तक किंवा हस्तलिखित पाठवत. प्रयोगाच्या दुपारी तिची रंगीत तालीम होत असे. प्रेक्षकांना स्त्रीपात्राची भूमिका खरोखरच एक स्त्रीच करीत आहे, याचे कौतुक असे. यातून पुढे नाटकाचे पडदे, स्टेज प्रॉपर्टी, खुर्च्या, गॅसबत्त्या, तंबू, साऊंड व लाईट सिस्टिम पुरविणारे व जाहिरात करून देणारे एजंट तालुक्याच्या ठिकाणी निर्माण झाले. तेच नागपूरच्या नट्यांशीही करार करून देत. नृत्यांगना, हार्मोनियमवादक, तबलावादक यांच्याही तारखा तेच मिळवून देत. या एजंटांनी पुढे आपल्या प्रिंटिंग प्रेस टाकल्या. ते मोठमोठे पोस्टर्स छापून गावागावांत लावत. गावातील नाट्यमंडळ, नट, गायक, वादक, त्यांना ने-आण करणारे वाहनांचे चालक-वाहक यांना परस्पर भेटण्याचे, निरोपांची देवाणघेवाण करण्याचे मध्यवर्ती केंद्र म्हणून या प्रिंटिंग प्रेसला महत्त्व आले.

आज गडचिरोली जिल्ह्यातील वडसा हे गाव 'प्रिंटिंग प्रेस'चे आणि झाडीपट्टी नाटकांच्या एजंटची राजधानी झाली आहे. कारण हे गाव चारही जिल्ह्यांच्या मध्यवर्ती ठिकाणी आहे. तेथे असलेल्या ३०-३५ प्रिंटिंग प्रेस संपूर्ण झाडीपट्टीला 'तयार नाटके' पुरवितात. मोठी आर्थिक उलाढाल होते. मुद्रणालये हेच नाटक निर्माता संस्था झाल्याने सर्व नट, बाहेरील नट्या, संगीतवादक मंडळी, प्रकाश व ध्वनी संयोजक, रंगभूषाकार यांना एकत्रित आणते, त्यांना इतरत्र जाऊ न देणे आणि त्यांना पुरेसा पैशाचा पुरवठा करणे ही जबाबदारी सांभाळावी लागते. सोबतच त्यांनी तेथे स्वतःचे लॉजिंग-बोर्डिंग सुरू केले. कारण नट-नट्या, दिग्दर्शक व नाटककार यांना महिनोनमहिने तिथे थांबावे लागते. पुष्कळदा या निर्माता मुद्रणालयांना या सगळ्या कलावंतांना पगार द्यावा

लागतो. किंवा नाईटप्रमाणे मानधन द्यावे लागते. सुगीच्या दिवसात हा व्यवहार भरभराटीस आलेला असतो. पण एरवी पावसाळ्यातही निर्माता, मुद्रणालये कलावंत व अन्य मंडळीस पैशांचा पुरवठा करीत असतात. वडसा इथे दिसणारी अशी 'निर्माता मुद्रणालये' भंडारा, साकोली, गोंदिया या झाडीपट्टीतील इतर गावांतही आहेत.

नाटकांचे विषय आणि आशय

पुष्कळ गावांतील नाट्यमंडळे आता स्वतः नाटके बसवत नाहीत. ते फक्त तिकिटे विकतात. नट-नट्यांसह सर्व सामग्रीचा संच भाड्यानेच मिळतो. या एजंट कंपन्या पूर्वीच्या सिनेमा कंपन्यांप्रमाणे आपापले नाटककार, दिग्दर्शक, नायकाच्या, नायिकेच्या, खलनायकाच्या, व विनोदी पात्रांच्या भूमिका करणाऱ्या नटांना करारबद्ध करून ठेवतात. त्यांना इतर एजंट कंपन्यांसाठी काम करता येत नाही. नट-नट्यांना 'नाईट' प्रमाणे मोबदला दिला जातो. दीड ते दोन हजार रुपये नाईट असा साधारण दर असतो. 'विशेष' नटाला जास्तही मिळू शकतो. दोन-तीन महिने जवळजवळ रोज सतत नाटकांचे प्रयोग लागलेले असतात. कधी कधी एकाच गावात एकाच रात्री तीन तीन नाटके सुरू असतात.

नाटकांच्या जाहिराती आणि नाटकांची नावे यावरून तेथील प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडीही लक्षात येतात. जाहिरातींची काही उदाहरणे पाहण्यासारखी आहेत.

१. 'उघडं पडलं घरटं माझं' - संगीत नाटक. एका महारोग्याच्या जीवनावर आधारलेली (सत्य घटनेवर आधारित) आणि मुलासाठी वेडी होऊन वणवण भटकणाऱ्या एका आईच्या व्यथा वेदनांवर लिहिलेली सामाजिक, लावणीप्रधान.

२. 'आई तुझा आधार हवा' - संगीत, लावणीप्रधान, सामाजिक, हृदयस्पर्शी, रहस्यमय.

३. 'खतरनाक' - खुनाच्या आरोपात जन्मठेपेची शिक्षा भोगणाऱ्या एका खतरनाक कैद्याची जबरदस्त सस्पेन्स कहाणी.

याशिवाय धमाल, विनोदी, लावणीप्रधान अशा काही नाटकांची नावे अशी : 'लावणी झाली ग वैरिणी', 'लावणी भुलली अभंगाला', 'अपराध मीच केला', 'चक्रव्यूह', 'न्याय निराळा नियतीचा', 'आक्रोश' अर्थात 'खतरनाक गेम', 'महाप्रलय', 'माहेरची साडी नेस गं पोरी', 'कलंक', 'का विसरलास ही रक्ताची नाती?'.

बहुतांश नाटके सामाजिक, ऐतिहासिक-पौराणिक असली तरी काही नाटके ही विनोदी व काही अश्लीलतेकडेही झुकलेली कशी असतात ते त्या नाटकांच्या पुढील नावांवरून लक्षात येण्यासारखे आहे. - 'अंधाराचा पांडू भाश्या', 'नवरा कामातून गेला अर्थात कुकू कसं पुसू मी ?', 'बाईला जेव्हा जाग येते', 'बाईच्या तिढ्यात सरपंच कोंड्यात', 'देखण्या बायका दुसऱ्याच्या', 'बाई तुमचा दाखवा की रंगमहाल', 'रातभर जागली, हाती नाही लागली', 'गेला गंपू कुणीकडे', 'प्रेमात सारं पाहलं, पण हाती नाही गावलं', 'ज्वानीचा ज्वर मारतोय लहर' इत्यादी.

जाहिरातींवर कलांवतांचे फोटो आवश्यकच असतात. नट-नट्या वयस्कर असले तरी फोटो मात्र तरुण असतात. पुष्कळदा नटचा झाडीपट्टी परिसराजवळील नागपूरकडच्या असल्या तरी त्यांच्या फोटोखाली मुंबई किंवा पुणे असे लिहिले असते. याचा अर्थ प्रेक्षकांना मुंबई-पुणे इकडचे आकर्षण दिसते. तिकडील नाटके व कलावंत हे उच्च अभिरुचीचे असा एक समज या प्रेक्षकांमध्ये दिसतो. तो समज लक्षात घेऊन जाहिरातीत तसे लिहिले असते. याचा दुसराही अर्थ असा ही झाडीपट्टी रंगभूमी ही आपली मौलिकता विसरून अकारण हा न्यूनगंड बाळगून आहे. कलावंतांच्या मुलाखतीतूनसुद्धा बरेचदा हा न्यूनगंड डोकावतो.

मौलिकता आणि व्यवसाय

वर्तमान जागतिकीकरणात डिजिटल मनोरंजनाच्या साधनांची एकाधिकारशाही होत असल्याने स्थानिक कलावंत आणि संस्था यांच्या अभिव्यक्तीचा संकोच होत आहे. या संदर्भात उद्योग म्हणून पुढे येऊ पाहणाऱ्या स्थानिक झाडीपट्टी रंगभूमीचे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे. विसाव्या शतकात ब्रिटिश वसाहतींच्या प्रभावाने शहरी-अभिजन संस्थांनी कला आणि सौंदर्याच्या परकीय प्रमाणकांचा स्वीकार केला. त्यामुळे स्थानिक लोककला, लोकसंगीत व लोकनाट्य-कलाप्रकार काळाच्या पडद्याआड जाऊ लागले. झाडीपट्टीतील

अनुक्रमणिका

रंगभूमीनेही मराठीतील तथाकथित 'मुख्य प्रवाहातील' नाट्यकलेतील सौंदर्यतत्त्वांचे अनुकरण केले. पण तमाशा व दंडार सारख्या मौलिक प्रकारातील संगीत आणि नृत्यकलांच्या देशी प्रेरणांचा पाया या रंगभूमीला आहे, ही महत्त्वाची गोष्ट आहे. त्यामुळे निर्मिती आणि आस्वादाच्या पातळीवर नाट्य-कलेची 'जिवंत अभिव्यक्ती' हे मूळ स्वरूप याच रंगभूमीने टिकवून ठेवले आहे, हे लक्षात घेतले पाहिजे. या कलाव्यवहाराकडे 'व्यापार' या एकाच नजरेतून झाडीपट्टीतील नाट्यनिर्माते, कलावंत आणि प्रेक्षक पाहत नाहीत, ते या व्यवहाराकडे एक जैविक गरज म्हणून पाहतात, या दृष्टीने झाडीपट्टी रंगभूमीची नोंद एकूणच भारतीय कला इतिहासाच्या संदर्भात महत्त्वाची ठरते.

गावागावांतील नाट्यनिर्मिती, एकाच गावात अनेक प्रयोगांचे आयोजन पाहताना झाडीपट्टी रंगभूमी ही केवळ उद्योगाच्या पातळीवर न राहता ती एक लोकचळवळ झाली आहे, असेही ठामपणे म्हणता येते. झाडीपट्टीतील ग्रामीण लोकांच्या धार्मिक रूढी, सांस्कृतिक उत्सव आणि शेती व इतर आर्थिक व्यवहार आणि लोकांनी जीवनावश्यक म्हणून जोपासलेली रंगभूमी यात गुंतागुंतीचे मौलिक आंतरसंबंध आहेत, हे लक्षात घेतले पाहिजे.

मराठी रंगभूमीचा आढावा घेतला जातो तेव्हा, महाराष्ट्राच्या एका टोकाला असलेल्या झाडीपट्टीतील रंगभूमीची नोंद कधीच घेतली जात नाही. महाराष्ट्रातील सर्व कला-नाटक-साहित्याच्या चळवळी आणि संस्थात्मक व्यवहार पुण्या-मुंबईला केंद्रित झाल्या आहेत, त्यामुळे हे घडत असावे. त्यामुळे झाडीपट्टीतील रंगभूमी तिथपर्यंत पोचत नाही व तिचे अस्तित्व उर्वरित महाराष्ट्राच्या लक्षात येत नाही.

दुसरे एक कारण असे की रंगभूमीच्या विकासाचा आढावा हा रंगभूमीवरील प्रयोगाच्या तांत्रिक विकासाच्या अनुषंगाने आणि संहितेमधील आशयाच्या विकासक्रमाने लिहिला जातो. झाडीपट्टीतील नाटकांचे तंत्र तसे पारंपरिकच राहिले आहे. फिरता रंगमंच आणि पौराणिक-ऐतिहासिक नाटकात काही ट्रिक सिन्स यांचा वापर फार पूर्वीपासूनच केला जात आहे. परंतु नाट्यकृतीमधील नवीनता ही सहसा या रंगभूमीवर कधी सहसा आली नाही. याचे कारण स्पष्टच आहे. सर्वसामान्य कष्टकरी, शेतकरी-शेतमजूर व अशिक्षित स्त्रिया यांच्या समोर तेंडुलकरी नाटक सादर करणे शक्यच नव्हते. त्यामुळे आळेकरांची ब्लॅक कॉमेडी तर फारच दूरची गोष्ट होती.

लोकचळवळीचे महत्त्व

भारतीय सिनेमाचे उदाहरण घेतले तर असे लक्षात येते की सिनेमाचे तंत्र आधुनिक कला-शैलीने हाताळणारे आणि सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्यात मूल्यपरिवर्तन घडविणारे चित्रपट शंभरातून एक-दोनच. ते एक दोन चित्रपट म्हणजे काही भारतीय चित्रपट सृष्टी नव्हे. नव्याण्णव टक्के चित्रपट हे ठोकळेबाज कला-तंत्राचे, लोकप्रिय अभिरूचीचे व जीवनमूल्यांचे अनुनय करणारेच असतात. त्यांची अव्याहत निर्मिती, लोकांचा प्रतिसाद आणि त्यांचा व्यापक आर्थिक व्यवहार, म्हणजे भारतीय चित्रपट उद्योग होय. त्यातूनच सिनेमा जिवंत आहे. याच परिप्रेक्ष्यात झाडीपट्टी रंगभूमीचा विचार करायला हवा. नाटकातून एकूणच 'मराठी मानस' व अभिरुची उन्नत करण्याचे श्रेय मराठी प्रायोगिक रंगभूमीला आहे. समकालीन भारतीय रंगभूमीच्या संदर्भातही ती अत्यंत वरच्या दर्जाची आहे. परंतु या रंगभूमीचा व्यवहार अर्थातच फारच मर्यादित आहे. मुख्य प्रवाहातील म्हणून मानली जाते ती व्यावसायिक रंगभूमी. तिथे नव्वद टक्के विनोदी आणि तीच ती लोकप्रिय नाटके सादर केली जातात. रंगभूमीला नवी वळणे देणाऱ्या तेंडुलकर, एलकुंचवार, आळेकर, श्याम मनोहर यांच्या नाटकांच्या प्रयोगांची टक्केवारी अत्यल्पच असते. तसेच नाट्यप्रयोग, प्रेक्षक आणि अर्थव्यवहार यांचा विचार करता मुख्य प्रवाहातील ही व्यावसायिक रंगभूमीदेखील तशी मर्यादितच आहे.

अलीकडे तर या रंगभूमीला संरक्षण म्हणून शासन अनुदान देते. या पार्श्वभूमीवर झाडीपट्टी रंगभूमीच्या व्यापक व्यवहाराचा विचार केला पाहिजे. महाराष्ट्रात नाटक खऱ्या अर्थाने जिवंत असेल तर ते केवळ झाडीपट्टीतच. शासनाकडून कोणतेही अनुदान नाही. तरीही चंद्रपूर आणि गडचिरोली जिल्ह्यांत नोव्हेंबर ते जानेवारी या तीन महिन्यांत कोट्यवधीची उलाढाल होते. हजारो नव्हे, लाखो लोक झाडीपट्टीतील नाटकांचा

अनुक्रमणिका

आस्वाद घेतात. आता पुण्या-मुंबईच्या नट्याच नव्हे तर नावाजलेले नटही झाडीपट्टीत महिना महिना नाटकांसाठी मुक्काम ठोकून असतात. पण या रंगभूमीची दखल समीक्षक घेत नाहीत.

झाडीपट्टीतील रंगभूमीच्या व्यवसायात (इंडस्ट्री म्हणून) स्थानिक पारंपरिक सांस्कृतिक उत्सव आणि शेतीवर आधारित आर्थिक व्यवहार यांचाही आंतरसंबंध लक्षात घेतला पाहिजे. अभिनय, साहित्य, चित्र, संगीत आणि नृत्य या ललित कलांच्या अभिव्यक्तीला या नाटकांनी स्थानिक व्यासपीठ उपलब्ध करून दिले आहे. मुक्त अर्थव्यवस्था आणि जागतिकीकरणाच्या प्रक्रियेत स्थानिक कलाप्रकार नष्ट होण्याची भीती निर्माण झाली असताना झाडीपट्टीतील रंगभूमीच्या लोकचळवळीला महत्त्वाचे स्थान आहे. नाटकासारख्या प्राचीन कलांचे त्यांच्या जीवनातील स्थान केवळ रंजनाचे साधन म्हणून नाही, तर ते समृद्ध सांस्कृतिक जीवनाचे एक साधन आहे, असे म्हणता येईल.

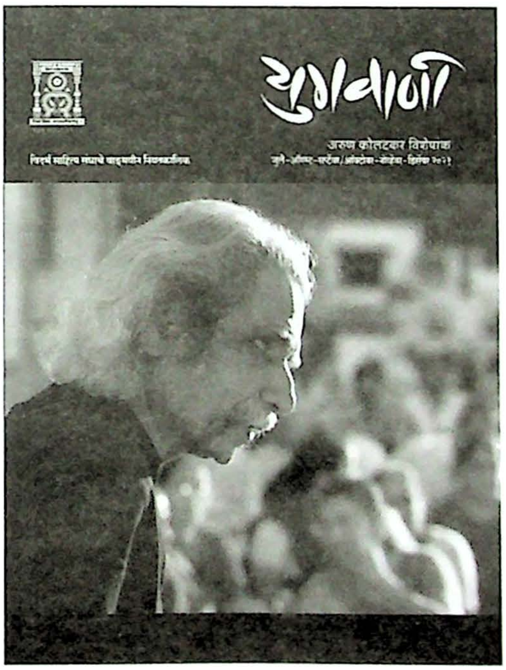
• • •

संदर्भ

१. धनंजय नाकाडे : 'झाडीपट्टी रंगभूमी', प्रकाशक-इंदुताई नाकाडे, वडसा, १९९२

२. हरिश्चंद्र बोरकर : 'झाडीबोली : भाषा आणि अभ्यास', विजय प्रकाशन, नागपूर, १९९८

(भ्रमणभाष : ७७०९०१२०७८)



अंतरंग | अरुण कोलटकर विशेषांक

भारतीय ज्ञान परंपरा आणि नाट्यशास्त्र

डॉ. सतीश पावडे

ज्ञानाचा पहिला साक्षात्कार हा 'स्व' पासून होतो. हा साक्षात्कार अर्थात शारीरिक, भावनिक आणि मानसिक अनुभवातून होतो. हा अनुभव आपल्या भोवताल, वातावरण, पर्यावरण आणि स्थितीकारक तत्त्वातून होतो. सामान्यपणे ही प्रक्रिया नैसर्गिक असते. या 'स्व'मधूनच पुढे स्वत्व आणि जीवनाचे सत्व आकारास येते. ही सारी प्रक्रिया समाजरूपी व्यूहात आणि परिप्रेक्ष्यात घडते. ज्ञान हे प्रवाही तत्त्व आहे. ते नित्यनूतन प्रगल्भता धारण करते. ते शाश्वत असले तरी अंतिम नसते. या प्रक्रियेतून घडणारा माणूस सतत ज्ञानाच्या मूर्त-अमूर्त वहिवाटीतून पुढे जात असतो. त्यातूनच संस्कृतीचा एक आकृतिबंध आकारास येत राहतो. मानवसृष्टीच्या विकासात ही प्रक्रिया अंतर्भूत असते. ज्ञान ही एक वस्तुनिष्ठ तेवढीच सेंद्रिय संकल्पना आहे. यात 'स्व' आणि भोवताल (समाज) हे कारक तत्त्व आहे. 'अभिव्यक्ती' ही या कारक तत्त्वाला मूर्तरूप देते. त्यातून स्वबोध, आत्मबोध 'ज्ञान' रूपात व्यक्त होतो. स्वबोध, आत्मबोध हे चिंतन-मननातून साध्य होते. असे ज्ञान सातत्याने परिष्कृत होत राहते. पण कालांतराने ते एका शाश्वत केंद्रात स्थिरावते. मानवी विकासाचा तो महामार्ग ठरतो. असे हे ज्ञान लोकाशी अनुबंधित असते. त्यात लोकमंगल, लोककल्याण अनुस्यूत असते.

ज्ञानाच्या या प्रक्रियेत बोध, स्मृति, अनुभव आणि अभिव्यक्ती ही ही माध्यमे अत्यंत महत्त्वाची असतात. मानवी विकासाच्या प्रक्रियेत (आदिमतेपासूनच) 'स्व'च्या रूपात मनुष्य प्राणी विकसित झाला. सहचर्याने त्याच्या अनुभवांना व्यापकता मिळाली. मानववंश शास्त्रानुसार माणसाला 'स्व'चा साक्षात्कार उपलब्ध वातावरण, पर्यावरण, स्थितीकारकता (Ecology) आणि सामूहिक सहचर्य यातून झाला. या प्रक्रियेतून प्रारंभिक ज्ञानाचा उदय झाला. यात 'स्मृति' तत्त्वाने पूर्व घटितांच्या उजळणीतून अभिव्यक्तीचा मार्ग सुकर झाला. अशी अभिव्यक्ती सामाजिकतेची मूल प्रेरणा (Basic instingt) ठरली. अशी ही अभिव्यक्तीच नाट्यात्मक वृत्तींची (Dramatic Act) मूल भूमी ठरली. स्वत:ला सुरक्षित ठेवणे या प्रथम गरजेनंतर हर्ष तत्त्वांची जाणीव होणे, ती वाढवणे या प्रक्रिया शारीरिक आणि मानसिक पातळीवर आदिम काळात घडत होत्या. स्मृतीच्या साक्षात्कारानंतर त्याचे अनुकरणात्मक अभिव्यक्तीकरण हे नाट्यात्मक अभिव्यक्तीचे क्रमशः विकसित होणारे फलित होते. वस्तू, ध्वनी, स्पर्श, जाणीव, अनुभव आणि तीव्र आत्मानुभव या अभिव्यक्तीच्या मुळाशी होते. ज्ञानाची प्रथम जाणीव याच आदिम अवस्थेत माणसाला झाली. त्याचे अनुकरण करीत ती त्याने समूहापुढे अभिव्यक्ती केली. 'शिकार नाट्य' हे एक आदिम उदाहरण असेच नाट्यात्मक/नाट्यमय आहे. त्याचे पुरावे पाषाणकाळातील शैलचित्रातून व्यक्त झालेले आपण पाहू शकतो. 'भीमबेटका'ची प्रस्तरचित्रे या प्रमेयाचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे.

भारताच्या नाट्यशास्त्रात वर्णित चतुर्विद, चतुर्दिक अर्थात आंगिक, वाचिक, आहार्य आणि सात्त्विक या अभिनय प्रकारांची पूर्तता 'आदिम' शिकारी नाटकाच्या घटितांच्या माध्यमातून होताना दिसते. एवढेच नव्हे तर चित्राभिनय नावाचा जो मूकाभिनयाचा प्रकार आहे, त्याचीही पूर्तता या 'आदिम शिकर नाट्यात' होते. वाचिक यांचा अर्थ येथे 'ध्वनी' या अर्थाने गृहीत धरला आहे. 'आदिम शिकार नाट्य' हे त्या नाट्यात्मक ज्ञान परंपरेचे आदिम रूप आहे. ज्ञानाची ही प्राथमिक अवस्था आहे. मानववंशशास्त्र, मानवी व्यवहारशास्त्र आणि मानसशास्त्र या आधारावर या ज्ञानाच्या विकास प्रक्रियेचे

अनुक्रमणिका

मूळ निश्चित शोधता येऊ शकेल. पुढे सृजनात्मक अभिव्यक्तीसाठी एक ज्ञानात्मक माध्यम म्हणून 'मानवावृतीय' अथवा अवतारीय रूपांतरण (Anthropomorphism) माध्यमाचा उपयोग झाला. यास 'सगुणवादी' दृष्टीसुद्धा म्हणतात. उदाहरणार्थ वाहणाऱ्या झऱ्यास नृत्यांगनेची उपमा देऊन तसे कलात्मक वर्णन करणे. अंधारलेल्या पहाटेच्या स्थितीला 'उषे'ची अथवा नृत्य करणाऱ्या उषेची उपमा वेदात नमूद आहे. सर्जनात्मक ज्ञानाच्या उत्पत्तीचीही ही उपमेय प्राथमिक अवस्था होती.

मानवी संस्कृतीच्या विकासात अशा प्रकारे मन, भाव-भावना, इंद्रियानुभव, कल्पकता, कल्पना विस्तार, सृजनशीलता आणि त्या योगे अभिव्यक्तीचा एक नवा पट उभा राहात गेला. यातून कलात्मक अभिव्यक्तीची क्षितिजे रुंदावत गेली. गुहाचित्रे, नृत्तात्मक चित्रे, नृत्तमुद्रा, विविध प्राण्यांची चित्रे, हत्यारे, आयुधे, पुढे-पुढे कृषी पद्धती आणि सुसंघटित अशी सामाजिक व्यवस्था आकारास येत गेली. अभिव्यक्तीच्या मूळ सहज प्रेरणांतून स्मृती, अनुभव, भावभावना यांना रूप प्राप्त होत गेले. हे मुळात अनुभव आणि आत्मविष्कारागत प्रक्रियेचे विस्तारित पटल होते. अनुभवजन्य, कलात्मक भावनाजन्य ज्ञानशाखेचा हा विस्तार होता. अनुकरण, अनुकीर्तन, लोकानुकीर्तन, लोकानुवर्तन हे टप्पे पार पाडत ही ज्ञानशाखा विकसित होत गेली. सिंधु संस्कृतीतील नृत्यांगना, ऋग्वेदातील संवाद सुक्त, त्या आधीची आदिम कला (Primitive Art), आदिम नाट्यात्मक क्रिया, यातुविधी, जातुविधी, ऋचा गायन, साम गायन, आदिम नृत्त, आदिम रेखाचित्रे, आदिम आयुधे, आदिम वस्त्र प्रावरणे ही कच्च्या, ओबड-धोबड स्वरूपातील अभिव्यक्तीची नाना कला रूपे या संज्ञेत परिवर्तित होत गेली. 'ध्वनी'च्या नादातून स्वर आणि वाद्यांचा उगम झाला. या सर्व उद्यमांमागे अर्थातच अभिव्यक्तीची मूलभूत सहज प्रेरणाच कारणीभूत होती, हे सहज सिद्ध करता येते. ज्ञानबिंदूच्या कलात्मक उदय आणि विकासाची ही प्रक्रिया हजारो वर्षे सुरू होती.

या सर्व प्राचीन अवस्थेत अनुभव, अनुभूती, अभिव्यक्ती ही ज्ञानाची त्रिसूत्री होती. मानवाला झालेला हा कलात्मक साक्षात्कार एक प्रकारचा ज्ञानाचाच स्वयंभू प्रत्यय होता. भविष्यात याच क्रिया कलापासून ललित कलांचा (नृत्य, नाट्य, संगीत, शिल्पकला आणि चित्रकला शिवाय स्थापत्यकला) उगम झाला. भारतीय ज्ञान परंपरेचा विचार करताना या लेखात प्रादर्शिक कलेच्या (Performing Arts) अनुषंगाने या परंपरेवर जी कलात्मक आहे, सृजनात्मक आहे, नवसृजनात्मक आहे, केवळ त्यावर प्रकाश टाकण्याचा हा प्रयत्न आहे. मुळात भारतीय ज्ञान परंपरा ही अत्यंत व्यापक, विस्तृत, गहन आणि विशाल अशी परंपरा आहे. या परंपरेतील प्रादर्शिक कलांच्या अनुषंगाने विशेषत: नाट्यशास्त्रातील वर्णित विषयांची चर्चा करीत भारतीय ज्ञान परंपरेत उत्क्रांत आणि विकसित झालेल्या नाट्यशास्त्राची तपासणी करण्याचा हेतू आहे. नाट्यशास्त्रात चर्चिलेल्या सर्व विषयांचा संबंध विविध शास्त्रांशी आहे. अथवा असेही म्हणता येईल की, संपूर्ण भारतीय ज्ञान परंपरेचाच समुच्चय नाट्यशास्त्रात झाला आहे किंवा आमच्या ज्ञान परंपरेचे दर्शन आम्हाला नाट्यशास्त्र या संग्रह ग्रंथाच्या माध्यमातून होऊ शकते.

तत्पूर्वी नाट्यशास्त्र ग्रंथाची सर्व सामान्य ओळख करून घेणे क्रमप्राप्त आहे. ''नाट्यशास्त्राचे लेखक भरतमुनी आहेत. ज्या नाट्यवेदावर हा ग्रंथ आधारित आहे त्याची निर्मिती ब्रह्मदेवाने केली आहे. हा ग्रंथ म्हणजे नाट्यवेद नावाचा पंचम वेद आहे.'' अशी नाट्यशास्त्राची ओळख मान्यतावादी इतिहासाची मांडणी करणारे विद्वान करून देतात. तर काही विद्वान नाट्यशास्त्र हा संग्रह ग्रंथ असून तो भरत नामक श्रमजीवी, कलोपजीवी, आयुधजीवी समाजाच्या साधनेतून, परिश्रमातून आणि व्यवहारातून सिद्ध झाला असे नमूद करतात. भरत नावाचा अथवा, नट नावाचा कलोपजीवी समाज अत्यंत प्राचीन काळापासून भारतात अस्तित्वात असल्याचे अनेक पुरावे मिळतात. अशा अनेक भरत, नट, कुशीलव, शैलुष, शिल्पी समाजाने नाट्यकला जोपासली, वाढवली, लोक प्रवाहित केली. अशा ऐतिहासिक दृष्टीने नाट्यशास्त्राचा शोध घेणे आणि त्याचे साधार निर्वचन करता येण्यासारखे आहे. इसवी सन पूर्व २०० ते इसवी सन २०० या काळात नाट्यशास्त्र या ग्रंथाचा संग्रह, पुनर्संग्रह, संकलन, संपादन, पुनर्लेखन करण्यात आले. इसवी सन २०० च्या अंतिम टप्पात सहा

अनुक्रमणिका

हजार श्लोकांचा (कारिकांचा) हा ग्रंथ सिद्ध झाला. या ग्रंथात एकूण ३७ अध्याय आहेत. यातील नाट्यकलेच्या अकरा प्रयोग घटकांवरच (नाट्य एकादश संग्रह) संपूर्ण नाट्यशास्त्राची रचना करण्यात आली आहे. नाट्यशास्त्राची रचना सूत्र रूपात असून प्रश्नोत्तर पद्धतीचा आकृतिबंध त्यास लाभला आहे.

नाट्य एकादश संग्रह (प्रयोग विज्ञानाचे घटक) पुढीलप्रमाणे आहे : (१) रस (२) भाव (३) अभिनय (४) धर्मी (५) वृत्ती (६) प्रवृत्ती (७) सिद्धी (८) स्वर (९) आतोद्य (१०) गान (११) रंग. संपूर्ण नाटकाचे हे अनिवार्यपणे असलेली कारक तत्त्वे आहेत. यावरच व्यावहारिक नाट्य प्रयोगाची उभारणी केली जाते. भरताने मुळात नाट्यवेदाचा आधार म्हणून तीन तत्त्वाचा (१) वेद (२) अध्यात्म आणि लोक असा प्रामुख्याने उल्लेख केलेला आहे. नाट्यशास्त्रात आलेल्या अध्यायांची (विषयांची) सूची पुढीलप्रमाणे आहे : (१) नाट्योत्पत्ती (२) प्रेक्षागृह लक्षणं (३) रंगदैवत पूजनविधी (४) ताण्डव लक्षण (५) पूर्वरंग विधान (६) रसाध्याय (७) भावाध्याय (८) उपांग विधान (९) हस्ताभिनय (१०) शरीराभिनय (११) चारी विधान (१३) गती प्रचार (१४) कक्ष्यापरिधी तथा लोकधर्मी (१५) वाचिकाभिनय तथा छंद (१६) छन्दविचिती विधान (१७) काव्यलक्षण - अलंकार (१८) भाषा विधान (१९) संबोधन आणि काकु स्वर (२०) दशरूपक निरूपण (२१) संध्यांग निरूपण (२२) वृत्ती विधान (२३) आहार्य अभिनय (२४) सामान्य अभिनय (२५) वैशिकोपचार (२६) चित्राभिनय (२७) नाट्यसिद्धी निरूपण (२८) आतोद्य विधान (२९) ततातोद्य विधान (३०) सुषीर आतोद्य विधान (३१) ताल विधान (३२) धृवाध्याय (३३) अवनद्धोतोद्य विधान (३४) प्रकृती विचार (३५) भूमिका विकल्प (३६) शाप प्रकरण (३७) नाट्यावतरण अध्याय. वर सांगितलेल्या नाट्य एकादश संग्रहाची मांडणी अध्याय सहा ते पस्तीस या अध्यायात करण्यात आली आहे. तर पहिले पाच आणि शेवटच्या दोन अध्यायात नाट्यनिर्मितीच्या मिथक कथा, पूर्वरंग विधान आणि रंग दैवत पूजेचे विधी विधान, वैदिक अधिष्ठान, अधात्म्य याविषयीची सांगोपांग अनुष्ठनिक चर्चा आलेली आहे.

नाट्यशास्त्रात पहिल्या 'नाट्योत्पती' या अध्यायात नाट्यशास्त्र हा नाट्यवेद आहे. तो सर्वच वर्णासाठी आहे. तो पवित्र असा पंचम वेद आहे, अशी परंपरागत मांडणी करण्यात आली आहे. नाट्यशास्त्रात इतर अनेक मुनींनी नाट्यशास्त्राच्या रचनेच्या संदर्भात जे अनेक प्रश्न भरताला वारंवार विचारले आहेत, ते प्रश्न म्हणजेच एकूणच भारतीय ज्ञान परंपराविषयक उत्तरांचा विस्तार आहे. या उत्तरातच नाट्यशास्त्राचे एक शास्त्र म्हणून विवेचन करण्यात आले आहे. हे प्रश्न पुढीलप्रमाणे आहेत (१) नाट्यशास्त्राची रचना का करण्यात आली? या प्रश्नाचा उपप्रश्न आहे तो असा - (२) नाट्यवेद कुणासाठी बनवण्यात आला आहे? (३) नाट्यवेदाचे अंग किती आहेत? (४) नाट्यांग समजण्यासाठी कुठले प्रयोग आवश्यक आहेत? शेवटचा मुख्य प्रश्न म्हणजे नाटकाचे सादरीकरण कशा प्रकारे करावे? या मुख्य पाच प्रश्नांशिवाय पुढील अनेक प्रकरणातसुद्धा वेगवेगळे इतर पाच प्रश्न-उपप्रश्न प्रश्नकर्त्या मुनींनी भरतापुढे उपस्थित केले आहेत, रस अध्यायात विचारलेले प्रश्न असे आहेत : (१) रस म्हणजे काय? रसत्वाचे कारक तत्त्व कोणते आहेत? (२) भाव काय आहेत? ते कोणत्या वस्तुचे भावन करतात? (३) संग्रह काय आहे? त्याचे स्वरूप कसे आहे? (४) कारकाचे (श्लोकाचे) स्वरूप कसे आहे? (५) निरुक्ताचे स्वरूप काय आहे?

नाट्यशास्त्र मधे सर्वत्र चर्चित पाच मुख्य आणि पाच उपप्रश्न, या आणि अशा अनेक प्रश्नाची उत्तरे म्हणजेच ज्ञानरूपी नाट्यवेद (नाट्यशास्त्र) आहे. भारतीय कलात्मक ज्ञान परंपरेची, सर्जनशीलतेच्या ज्ञान परंपरेची ही उगम स्थाने आहेत. त्याचा संबंध जरी वैदिक अधिष्ठानाशी असला तरी त्यातील वैदिक निरूपणाचा भाग वगळला तर तो नाट्यकलेच्या इतिहासाचा साद्यंत इतिहास आहे. फक्त त्याचे मान्यतावादी इतिहास दृष्टीच्या पुढे जाऊन विवेकवादी, विज्ञानवादी, मानसशास्त्रीय, मानववंश शास्त्रीय आणि मानवी वर्तनशास्त्राच्या दृष्टीने स्वतंत्र विवेचन आवश्यक आहे. नाट्यनिर्मितीची अथवा नाट्यवेदाच्या उगमाची कथा सांगताना ब्रह्मदेवाने ऋग्वेदातून-पाठ्य, सामवेदातून-गीत, यजुर्वेदातून-अभिनय आणि अथर्ववेदातून-रस प्राप्त करून नाट्यवेदाची निर्मिती केली, असे या ग्रंथात निरूपित केले

आहे. पण असे निरूपण मान्य करण्यापूर्वी आपण मानववंशाच्या उत्क्रांतीच्या विचारांची, मानवी वर्तन शास्त्राच्या आकाराची आणि मानसशास्त्रीय प्रक्रियेची सैद्धांतिक तपासणी करू शकतो. मानवी उत्क्रांतीच्या आणि काल क्रमिक विकासाच्या प्रक्रियेतून नाट्यात्मक घटिते, नृत्त (नृत्य नव्हे), अनुकरण, अनुकीर्तन आणि अभिव्यक्तीच्या सहज पण कलात्मक प्रेरणेतून नाट्यकलेचा विकास झाला, हे स्पष्ट करता येते. वेदांचे अधिष्ठान देणे म्हणजे नाट्यकलेचे वैदिकीकरण करणे, ब्राह्मणीकरण करणे, दैवीकरण करणे असा त्याचा अर्थ आहे.

वेदात नाट्यात्मक तत्त्व होते. ऋग्वेदातील संवाद सुक्त, इतर धार्मिक ग्रंथात आलेली शुन:शेप प्रकरण, पुरूखा-उर्वशी प्रकरण, सोमयाग यज्ञ, महाव्रत प्रसंग, साम गायन, वैदिक यज्ञ प्रकरणे, यातुविधी यातून ही नाट्यात्मक तत्त्वे दृष्टिपथात येतात. पण ही नाट्यात्मक तत्त्व असलेले क्रियाकलाप नाटक निश्चितच नव्हते. वैदिक-उत्तर वैदिक काळापर्यंत 'नाटक' अस्तित्वात नव्हते. पुढे नाट्यात्मक तत्त्वांना नाटकाच्या आणखी जवळ आणले ते लोकवार्ता, आख्यान, वार्ता कथन, सोंग या नाट्यात्मक कला प्रकारांनी, हे येथे लक्षात घ्यावे लागेल. उलट नृत्य आणि संगीत या कलांचा विकास नाट्यवेद अथवा नाट्यशास्त्र पूर्व काळात झालेला दिसतो. नाट्यशास्त्रातीलच तांडव आणि लास्य नृत्य प्रकरण त्याचप्रमाणे शिल्पशास्त्रात स्वीकृत झालेल्या करण, रेचक, पिण्डीबंध, अंगहार मुद्रा नाट्यशास्त्र पूर्व काळातही अस्तित्वात होत्या. एवढेच नव्हे तर वेदांत वर्णित ध्वनीपासून वाद्य निर्मितीचा मूळ स्वर स्वाती मुनींच्या माध्यमातून प्राप्त झाला. त्याचा स्वीकार पुढे नाट्यशास्त्राने केला. अशा प्रकारे प्रादर्शिक आणि अर्थातच दृश्यकलेचा समुच्चय आपणास नाट्यशास्त्रात वर्णित ललित कलांच्या माध्यमातून दिसतो. म्हणून 'नाट्यशास्त्र' हा ग्रंथ केवळ नाट्यशास्त्राचाच नव्हे तर समग्र ललित कलांचा बृहद असा विश्वकोश ठरला आहे. हा असा विश्वकोश म्हणजे सृजन आणि कलेची भारतीय ज्ञान परंपरा समृद्ध करणारा ग्रंथ आहे. विशेष म्हणजे ही नाट्य परंपरा लोकमंगल, लोककल्याण आणि लोकहितकारी आहे, हे अग्रक्रमाने लक्षात घ्यावी लागेल. खुद्द भरताने या तत्त्वाची ग्वाही दिली आहे. सोबतच ही नाट्य परंपरा 'लोकोद्धवी' आणि 'लोकसिद्ध' मानली गेली आहे. भारतीय ज्ञान परंपराही कशी लोकसिद्ध आहे. लोकोद्धवी आणि लोक प्रमाणक आहे, हे पदोपदी भरताचे नाट्यशास्त्र सिद्ध करते.

भारतीय ज्ञान परंपरेच्या सर्व घटक, विषय आणि शास्त्रांचा समावेश नाट्यशास्त्रात आहे. जीवशास्त्र रसायनशास्त्र, भौतिकशास्त्र, मानसशास्त्र, स्थापत्यशास्त्र, मानवी वर्तनशास्त्र, मानववंश शास्त्र, समाजशास्त्र, संस्कृतिशास्त्र, गणितशास्त्र, शिक्षणशास्त्र, कलाशास्त्र, साहित्यशास्त्र, काव्यशास्त्र, पर्यावरणशास्त्र, व्यवस्थापन आणि प्रशासन शास्त्र, राज्यशास्त्र, इतिहास, भूगोल, अध्यात्म, नागरिकशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र, आहारशास्त्र, रंगशास्त्र, अभियांत्रिकी, शिल्पशास्त्र, चित्रकला, वेशभूषाशास्त्र, कामशास्त्र, धर्मशास्त्र इत्यादी सर्व शास्त्रांचे दर्शन नाट्यशास्त्रात घडते. नाट्यशास्त्र रचनेचा काळ हा सुमारे चारशे वर्षांचा काळ आहे. या काळातील भूगोल, विविध जाती, देशकाल, परकीय सत्ता आणि प्रत्यक्ष तात्कालीन समाजजीवन, विशेषत: तत्कालीन स्त्री लोक, राजकीय व्यवस्था, अर्थव्यवस्था याचेही वर्णन नाट्यशास्त्र करते. नाट्यशास्त्रात चर्मण्वती, वीरवती, गंगा, महावेष्णा, सरस्वती या नद्यांचा, महेंद्र, मलय, मेकल, कालपंजर, विन्ध्य, सहय, हिमालय आणि पर्वतांचा, भारतवर्ष, जंबूद्विप, भद्राश्व, केतुमाल, उत्तर केतु आदि देशांचा, खस, कोशल, बर्बर, आन्ध्र, पुलिन्ध्र, द्रमिल, आभीर, शबर, चाण्डाल, शक, यवन, पल्हव (विदेशी) आदि जातींचा उल्लेख आहे. संस्कृत वगळता मागधी, औद्रू मागधी, शौरसेनी, प्राच्या, अवंती, दाक्षिणात्या, आणि वाल्हिकी या प्राकृत भाषांचा, शकारी, आभिरी, चण्डाली, शबरी, द्रमिल, या उप अर्थात विभाषांचे वर्णन नाट्यशास्त्रात आहे. पाशुपत, पाषण्ड, निर्ग्रंथ, शाक्य, श्रमणक, जैन-बौद्ध धर्मावलंशी, काषायधारी, विकलांग अशा वेदबाह्य, अनार्य, वेदनिषिद्ध समाजाचेही येथे दर्शन घडते.

भारतीय वर्णव्यवस्था, जातिव्यवस्था, आर्य तर, वेदबाह्य समाज, इतर अपभ्रंश भाषा, लोकभाषा, वनचर (आदिवासी) समाज यांचे वर्णनही नाट्यशास्त्र करते. मुख्य म्हणजे वैदिक अधिष्ठानावर आश्रित पुरोहितशाही,

अनुक्रमणिका

विधिसदोष दण्ड योजना, विधियुक्त धार्मिक दहशत याचेही वास्तव 'चित्र' नाट्यशास्त्रात रेखाटण्यात आले आहे. नाट्यशास्त्रकालीन समाज हा वर्णाश्रम आधारित समाज आहे. ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य वर्णाशिवाय शूद्र वर्णात मोडणारा कलावंत, शिल्पी, शैलूष, कुर्शालव, नट असा कलोपजीवी, श्रमिक, आयुधजीवी वर्ग नाट्यशास्त्रात उपस्थित दिसतो. उदाहरणार्थ कुशीलव, भाट, चारण, जुलाहा, कर्मार. रथकार. कलाबाज, जादूगर, सूत, मागध, बंदी. वैतालिक. परजाया जीव, शैलूष, डोम, चाण्डाल. व्रात्य. शिल्पकार. शोभणिक. माल्याकार, आभरणकार. स्वर्णकार. प्रसाधनकार, सूतकार. काष्ठकलावंत. ग्रांथिक. कारूशिल्पी, बडाका, अज्जुका. वज्जीवना. याशिवाय प्रत्यक्ष रंगमंचावर येणारे सूत्रधार. परिपार्श्वक. विदूषक, स्थपती, वीणावादक, मृदंगवादक. बासरीवादक, पणिवादक, पणिध्वनिक. पणिस्वनीन, नट, गायक, नायक-नायिका. वैशिकोपचार करणाऱ्या मदनिका. नाटकिया. चेट. चेट. हा मोठा कलावंताचा समूह आहे. महत्त्वाचे म्हणजे हा कलोपजीवी श्रमजीवी, आयुधजीवी वर्ग आहे. जो वर्णव्यवस्थेत शूद्रांच्या श्रेणीत येतो. खरे म्हणजे धर्मशास्त्रानेच यांना शूद्र ठरविले आहे. मनुस्मृती, याज्ञवल्क्य, स्मृती, अमरकोष, राजतरंगिणी, निलमत पुराण, यमस्मृती, देवल स्मृति पातंजल, मैत्रायण, उपनिषद, गौतम धर्मसूत्र, अथर्ववेद, कौटिल्यीय अर्थशास्त्र एवढेच नव्हे तर ब्रह्मदेव रचित नाट्यवेद, पंचमवेद म्हणजेच नाट्यशास्त्र, या नाट्यशास्त्रातील शाप प्रकरणात भरताना (भरत कलोपजीवी समाजाला) संतप्त ऋषी-मुनींनी शाप देऊन शूद्र वर्णात ढकलले आहे.

या चर्चेच्या आधारावर भारतीय ज्ञान परंपरेतील वर्ण व्यवस्थेचा आपणास परिचय होतो. आमची मान्यतावादी ज्ञान परंपरा अलौकिक तत्त्वांना समावून घेणारी आहे. दुसरीकडे सांख्य, कणाद, चार्वाक लोकायत ही लौकिक ज्ञान परंपरा आहे. ही अवैदिक, अनार्य ज्ञान परंपराही आहे. ज्ञानाचे उत्पादन करणारा जसा ब्राह्मण वर्ग आहे तसाच येथे श्रमजीवी, कलोपजीवी आणि आयुधजीवी शूद्र वर्गही नाट्यशास्त्र मधे आहे. ऐकीकडे अलौकिक तर दुसरीकडे लौकिक, व्यावहारिक ज्ञानाचा उत्पादक संग्राहक असा वर्गही आहे. त्यामुळेच मुळात नाट्यशास्त्र हा लौकिक ज्ञानाचा प्रत्यय घडविणारा ग्रंथ आहे. नाटककेंद्रित विवेचन करावयाचे झाल्यास नाट्यकला, नाट्यप्रस्तुती, नाट्यनिर्मिती, नाट्यशिक्षण अभिनय, वादन, गायन, नटांची वंश परंपरा आणि प्रयोग आयोजन यांचेशी प्रत्यक्ष - अप्रत्यक्ष निगडित एक मोठा समूह आपणास नाटक मंडळीच्या रूपात दिसतो. हा कलोपजीवी, नाट्योपजीवी समाज आहे. हा भरत गण समाज आहे. याशिवाय या नाट्यव्यवहारात अर्थपती, स्वामी, प्राश्निक, सभापती, परीक्षक, निर्णायक आणि प्रेक्षक वर्ग नाट्यकलेशी अनिवार्यपणे जुळलेला आहे. नाट्यशास्त्रात त्याचेही वर्णन आहे. त्या काळी नाट्योत्सव, नाट्यस्पर्धा होत असे. त्यात बक्षिसे, उपहारही उल्लेख आहे. भरत प्रेक्षकांना सामाजिक म्हणतो, सहदय म्हणतो शिवाय त्यांच्या अपेक्षित गुणांचे वर्णन करतो. तात्पर्य एक नवे समाजशास्त्र भरत येथे मांडतो. येथे कायदा. प्रशासन, दंड विधान याचीही नाट्यशास्त्रात आचार संहितेच्या दृष्टीने आनुषांगिक चर्चा आहे.

नाट्यशास्त्राचे व्याख्याकार, टीकाकार आणि लक्षण ग्रंथकार. संपादनकार अशी व्यासंगांची ही मोठी ज्ञान परंपरा आहे. भरताच्या समकालीन असलेले कोहल, दंतिल, अश्मकुट्ट, बादरायन, शातकर्णी, शण्डिल्य, धुर्तील, वात्स्यनंदी तर मध्यकालीन आचार्यात विशाखिल्ल, कात्यायन, राहुल, शकलीगर्भ, नाटयवार्तिकार हर्ष, मातृगुप्ताचार्य, सुबंधु अशी मोठी परंपरा आहे. उत्तरकालीन विद्वानांमधे धनंजय, सागरनंदी, भोज, हेमचंद्र, रामचंद्र-गुणचंद्र, रूय्यक, शारदा तनय, कविराज विश्वनाथ यांचा समावेश होतो. इतर व्याख्याकारांमधे उद्भट, लोल्लट, श्रीशंकुक, भट्टनायक, भट्टयंत्र, कीर्तिधर, न्यानदेव, भट्टतौत, भट्ट गोपाल, भट्टवृद्धी, रूद्रक, भट्टशंकर, भट्टसुमनस आणि सर्वांत महत्त्वाचे नाव म्हणजे अभिनव गुप्त यांचा समावेश होतो. नाट्यशास्त्र पूर्वकालीन म्हणून जड भरत, वृद्ध भरत, आदि भरत, कृशाश्व, शैलालीन, स्वाती, गुह्य, नारद, तण्डू, नंदि, तुंबरू, आणि बृहस्पती यांच्या नावाचा समावेश करावा लागेल ज्यांचे ऋण भरताच्या नाट्यशास्त्रावर आहेत. नाट्यशास्त्राशी संबंधित समीक्षेची, विवेचनेची ही अत्यंत मोठी व्यापक आणि भरीव अशी ज्ञान परंपरा नाट्यशास्त्राच्याच माध्यमातून आपल्या दृष्टिपथात येते.

अनुक्रमणिका

अशा प्रकारे नाट्यशास्त्र हे केवळ नाट्यशास्त्राचे तत्त्वज्ञान नाही तर ते संपूर्ण कला, निर्मिती, सृजन आणि मानवी ज्ञानाचे तत्त्वशास्त्रसुद्धा आहे.

नाट्यशास्त्रातील 'लोक' ची चर्चा केल्याशिवाय नाट्यशास्त्रीय ज्ञान परंपरेचा विषय पूर्णत्वास जाऊ शकत नाही. नाट्यशास्त्रात या विषयावर जी चर्चा भरताने केली आहे, त्या आधारावर असे म्हणता येते की हा 'लोक' अलौकिक नाही तर लौकिक अशा स्वरूपाचा आहे. भरत या 'लोक'कडे समाज, जन म्हणून पाहतो. म्हणूनच नाट्यकला ही लोकानुतकीर्तन अथवा लोकानुवर्तनाची कला आहे, असे भरत म्हणतो. नाट्यशास्त्राची मूळ दृष्टी ही लोकाधिष्ठित आहे. त्याचा आधार म्हणून तत्कालीन जनपद आणि महाजनपद शिवाय उर्वरित भारत वर्ष, जंबुद्विप त्याच्या डोळ्यापुढे आहे. तेथील आचार-विचार, सामाजिक-सांस्कृतिक जीवन, राहणीमान, भाषा, तेथील सौंदर्यशास्त्रीय निकषे, वस्त्र-रंगभूषा, खान-पान, रीतिरिवाज, मान्यता, धारणा याविषयीचे भरताचे ज्ञान सखोल आहे. वृत्ति-प्रवृत्तीचे विवेचन करताना उपरोक्त समाज अर्थात 'लोक' त्याच्या पुढ्यात आहे. वैदिक नव्हे तर हे लौकिक असे लोक अधिष्ठान नाट्यशास्त्राला आहे, भरताची नाट्यदृष्टी ही मुळात लोकधर्मी दृष्टी आहे, हे आपण लक्षात घेतले पाहिजे.

नाट्यशास्त्राने 'लोक' या शब्दाचा उपयोग अत्यंत व्यापक, सर्वग्राही आणि समाजकेंद्रित या अर्थाने केला आहे. सहा हजार श्लोकांच्या या ग्रंथात हजार वेळा 'लोक' हा शब्द विविध अर्थच्छटेसह नाट्यशास्त्रात येतो. या सर्व लोक 'संज्ञा' आहेत. त्या गतिशील आहेत. चैतन्यशील आहेत. त्यापैकी काही उदाहरणे अशी आहेत. लोकस्य, लोक सुखित-दुखिते, लोकपाल, लोकवृत्तानुकरण, लोक व्यवहारेन, नाट्यलोके, लोकोपदेशजननं, लोक प्रकृते, लोकनाट्यम, सर्व लोकोद्भव, लोकपालास्तभाश्रितौ, सर्वलोक नमस्कृत: लोकोविच सिद्धम, लोकवृत्तं, लोक प्रसिद्धौ, लोक स्वभावानुगत्वच, लोकस्वभावसंसिद्ध, लोकस्वभावश्च, लोकयात्रानुगामी, लोकविदित्तां, लोक मनोग्राही, लोककर्म, लोकानुवर्तते, लोकादग्राह्य, लोकोपचारा, लोक प्रणश्चति, लोकभाषाणामं, लोकचरितमं, लोकद्रष्यपुसां, लोकात्मकं, लोक इस्यते, लोकवृतं, लोकाध्यात्म, लोकोपचारतुरं, लोकाल्हादाश्रयकृतं, लोकादनुकृतिकरणं, लोकभुवनं, लोकायत: अशा शेकडो 'लोक'शी संबंधित संज्ञा नाट्यशास्त्रात सर्वत्र विखुरलेल्या आहेत. या सर्व संज्ञा नाट्यशास्त्रातील लोकज्ञानाशी संबंधित आहेत. अर्थात याच आधारावर नाट्यशास्त्रातील 'लोक' भारतीय ज्ञानाच्या संदर्भात समजून घेणे आवश्यक आहे. कारण भारतीय ज्ञान परंपरेच्या संदर्भात नाट्यशास्त्रीय लोक म्हणजेच समाज, हा अत्यंत महत्त्वाचा विषय आहे. या दृष्टीनेही ही नाट्यशास्त्र ही एक ज्ञान परंपरा म्हणून समजून घेणे महत्त्वाचे वाटते.

याच दृष्टीने भरत नाट्यात वर्णित 'नाट्यधर्मी-लोकधर्मी' हे प्रकरणही भारतीय ज्ञान परंपरेच्या संदर्भात समजून घेणे आवश्यक आहे. लोकधर्मीची व्याख्या करताना भरत म्हणतो लोक स्वभाव, लोकवार्ता, सामान्य जनांचे आचारविचार, लोकव्यवहार, लोकजीवनाची सहज प्रस्तुती, लोकधर्माची विशेषता आहे. लोकजीवनाचा हाच खरा आणि वास्तविक लोकधर्म आहे. जन, प्रजाजन म्हणजेच लोक जो स्वभावगत आहे. त्याबद्दल भरत त्याचा स्पष्टपणे उल्लेख करतो तो असा -

''स्वभाव भावोपगतं शुद्ध नवविकृतमं तथा ।
लोकवार्ता कियोपेत मग्नंलीला विवर्नितम ।।
स्वभावाभिनयोपेतमं नाना स्त्री-पुरुषाश्रेयम ।
यदिदृशं भवेनाट्यं लोकधर्मी तु सा स्मृता: ।।

भरताने लोकस्वभाव, लोकवार्ता, लोकक्रिया लोक लीला लोकानुभव यातून साकारल्या जाणाऱ्या नाटकास लोकधर्मी म्हटले आहे. हा लोकधर्म लोकग्राह्य आणि लोकसिद्ध आहे.

''लोकसिद्ध भवेत सिद्ध नाट्य लोकस्वभाव जं ।
तस्मात नाट्यप्रयोगे तु प्रमाण लोकइष्यते...... ।।

नाटकाचा उगम जरी वेदातून झाला असला तरी त्याची सिद्धता ही लोकसिद्ध होण्यातच आहे, असे भरत मानतो.

''यानि शस्त्राणि ये धर्मा, यानि शिल्पानि या: क्रिया: ।
लोकधर्म प्रवृत्तानित्त नाट्यमिति संक्षितम् ।।

नाट्यशास्त्रात वर्णित सर्वच शास्त्र, कर्म आणि शिल्प तसेच संपूर्ण क्रिया कलाप हे लोकधर्माने प्रवृत्त

अनुक्रमणिका

आहेत, असेही भरत पुढे प्रतिपादित करतो. अशा प्रकारे भरत ललित कलांचे विशेषत: नाटक-रंगभूमीचे 'लोकशास्त्र' मांडतो. असे हे 'लोकशास्त्र' भारतीय ज्ञान परंपरेचा अत्यंत महत्त्वाचा स्त्रोत आहे. हे 'लोकशास्त्र' लोककल्याण, लोकमंगलाचे आणि लोकहिताचे शास्त्र आहे; 'लोकोपदेश' हाच या शास्त्राच मूळ उद्देश आहे. हे एक प्रकारचे लोकचिंतन आहे, लोकतत्त्वज्ञान आहे. नाट्यशास्त्र मूलत: तत्कालीन लोक जीवनाचा आरसा आहे. तत्कालीन समाजाचा इतिहास आहे. अर्थातच लोक आणि लोकसंस्कृतीचा हा परिचायक ग्रंथ आहे. 'लोक' रूपातील एक मोठा समाज नाट्यशास्त्रात आपण पाहू शकतो. त्याचे प्रतिबिंब संपूर्ण नाट्यशास्त्रात उमटले आहे. त्यातून एक नाट्यशास्त्रीय समाजशास्त्रसुद्धा सिद्ध होते. तात्पर्य नाट्यशास्त्रात समाजशास्त्राची ज्ञान परंपरा स्पष्टपणे पुराव्यांसह अधोरेखित करता येते.

नाट्यशास्त्र नर्तक, नट, नाट्यप्रयोक्ता, गायक, वादक यांच्या शिक्षणाचा-प्रशिक्षणाचाही सूत्र रूपी ग्रंथ आहे. मानवीय वर्तनशास्त्राचा अभ्यास या ग्रंथाच्या माध्यमातून करता येऊ शकतो. सौंदर्यबोधाचे मानसशास्त्रही त्यात आहे. पदार्थ विज्ञानाच्या दृष्टिने-आहार्य अभिनय, जीवशास्त्राच्या संदर्भात आंगिक अभिनय, मानसशास्त्राच्या दृष्टीने-रस, साहित्यशास्त्र म्हणून-काव्य, अलंकार, छंद आणि वाचिक अभिनय तसेच दृश्य काव्य म्हणून काव्यशास्त्राचाही या संदर्भात विचार करता येतो. प्रेक्षागृहाचा विषय स्थापत्यशास्त्र, वास्तुशास्त्रात येतो. 'सर्ववार्णिकम'चा सिद्धांत समाजशास्त्राशी संबंधित आहे. वृत्ती-प्रवृत्तीचा अभ्यास मानवी वर्तनशास्त्रात आहे. देव-धर्म-सूर, दैवी उत्पत्ती वगैरे मिथक कथा अध्यात्म आणि धर्मशास्त्रीय आहे. नाट्यवेद, पंचमवेद थेट वेदांशी नाते जोडते. नाटकातील चरित्रे, भूमिका, प्रेक्षक, प्राश्निक यांचा संबंध मानसशास्त्राशी आहे. संस्कृत-प्राकृत भाषेचा विचार आणि व्यवहार हा भाषाशास्त्राचा विषय आहे. स्थानक, आसनांचे वर्णन, वेदिका, मत्तवारिणी आणि स्तंभशिल्पे, चित्रे धरणी धारण, तुळा आदी शिल्पकला, चित्रकला कवेत घेते. देश, प्रदेश, जाती, स्थान आदी तत्कालीन भूगोल सिद्ध करते. नाट्यसिद्धी, आत्मसिद्धी मानवी जीवनाचे तत्त्वज्ञान, अध्यात्माची मांडणी करते. नटांवरील शाप, प्रेक्षागृहातील आसन व्यवस्था, संबोधन पद्धती, वृत्ती - प्रवृत्ति प्रकरण चातुवर्ण्याचे दर्शन घडविते. पाषण्ड, पाशुपत, निर्ग्रंथ, श्रमणक, शाक्य, शक, यवन, काषायधारी या वेदबाह्य समाजाचे चित्रण आर्य-अनार्य, वैदिक - अवैदिक संघर्षाचे चित्र उभे करते. एकूणच भारतीय ज्ञान परंपरेच्या सर्व शाखा नाट्यशास्त्रात विद्यमान आहे, असे साधार सिद्ध करता येते. या ही संदर्भात भरताचा पुढील श्लोक अत्यंत महत्त्वाचा आहे.

।। न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।
नासौ योगो न तत्कर्म नाट्येस्मिन यन्न दृश्यते: ।।

अर्थात असे कुठलेच ज्ञान नाही, शिल्प नाही, किंवा अशी कुठलीच विज्ञा, कला, योग किंवा कर्म नाही, ज्याचा समावेश नाट्यशास्त्रात नाही. म्हणजे नाट्यशास्त्र किती समग्र आहे, हे भरताच्या या श्लोकातून सिद्ध होते. म्हणून भारतीय ज्ञान परंपरेच्या संदर्भात 'भरताचे नाट्यशास्त्र' हा ग्रंथ भारतीय संस्कृतीचा प्रातिनिधिक ग्रंथच नव्हे तर तो बृहद विश्वकोश आहे; शिवाय भारतीय कलांचाही तो अत्यंत महत्त्वाचा आगम ग्रंथ आहे. म्हणजेच ज्ञानाचे अर्जन करणारा ग्रंथ आहे. याचाच अर्थ तो भारतीय ज्ञान परंपरचा समृद्ध असा ग्रंथ आहे.

भरताच्या नाट्यशास्त्रात भरत आणि त्याच्या शंभर पूत्रांचा (शिष्यांचा) आणि भरताला प्रश्न विचारणाऱ्या अनेक ऋषिमुनींचा नावासह उल्लेख आहे. ही सर्व प्रक्रिया गुरुकुलसदृश आहे. या कुलाचे अधिपती भरत आहे. कुलाचे मुख्य क्रियाकलाप ज्ञानार्जनाशी संबंधित आहे. ज्ञानप्रक्रियेतील आदान-प्रदान, ज्ञानप्रक्रियेतील प्रयोग, शास्त्रार्थ, सामूहिक सर्जनशीलता, सांगोपांग चर्चा, विचारविनिमय, प्रत्येकाची विशेषज्ञता या सर्वांचा परिचय येथे घडतो. येथे ज्ञानाचे उत्पादन आहे, ज्ञानाचा विनिमय आहे, ज्ञानाचा संचय, ज्ञान अर्जन आणि ज्ञान दान आहे, ग्रंथांचे लेखन, पुनर्लेखन, संपादन, संकलन, संग्रहण, भाष्य, पुनर्भाष्य आहे. या सर्व ज्ञान समाविष्ट प्रक्रियांचे दर्शन नाट्यशास्त्रात घडते. एका विशिष्ट काळानंतर नाट्यशास्त्रीय ज्ञान परंपरा भरत कोहलाच्या स्वाधीन करतो. पुढे नाट्याचार्य कोहल नाट्यशास्त्राची परंपरा चालवितो. एवढेच नव्हे तर नाट्यशास्त्रातील अनेक विषयांत नव्याने भर टाकून आपली नाममुद्रा त्यावर

कोरतो. नाट्यशास्त्राची पुनर्मांडणी करतो. त्याचे सोबत भरताचे शिष्य असलेले इतर अनेक भरत नाट्यशास्त्राचा प्रवाह अविरत वाहत ठेवतात. ज्ञानाची ही गंगा अबाधितपणे वाहत राहते. नाट्यशास्त्र म्हणजे 'ज्ञानाची एक परंपरा' अशा प्रकारे नाट्यशास्त्राने ती आजही जिवंत ठेवली आहे. ती जिवंत राहिली; कारण ती मुळात लौकिक आहे, लोकाश्रित आहे, लोक सिद्ध आहे, लोक प्रमाणित आहे. म्हणूनच 'नाट्यशास्त्र ही भारतीय ज्ञानाची लोकगंगा' आहे असे म्हणावे लागेल.

• • •

(भ्रमणभाष : ९३७२१५०१५८/९४२२५३५१५८)

संदर्भ आणि आधार ग्रंथसूची

१. भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम् - प्रो. ब्रजमोहन चतुर्वेदी, विद्यानिधि प्रकाशन, दिल्ली. प्रथम संस्करण - २०१९
२. प्राचीन भारत में प्रेक्षागृह - डॉ. रेखा रस्तोगी, प्रकाशन विभाग, सूचना और प्रकाशन मंत्रालय, भारत सरकार. प्रथम संस्करण - १९९०
३. रंगस्थापत्य : कुछ टिप्पणियां - एच. वी. शर्मा, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली. पहला संस्करण - २००४
४. भरत प्रणित नाट्यमण्डप - डॉ. र. पु. कुलकर्णी, महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ, मुंबई. प्रथम आवृत्ती - १९८५
५. दुसरे नाट्यशास्त्र की खोज - देवेन्द्र राज अंकुर, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली. प्रथम संस्करण - २०१०
६. रंगशाळा - नरहर कुरुंदकर, देशमुख आणि कंपनी (पब्लिशर्स) प्रा. लि. पुणे. दुसरी आवृत्ती - २००७
७. भरत नाट्यशास्त्र में नाट्यशालाओं के रूप - डॉ. राय गोविंद चन्द्र, काशी मुद्रणालय वाराणसी. प्रथम संस्करण - १९५८
८. भारतीय कला की भूमिका - भगवतशरण उपाध्याय, पिपुल्स पब्लिशिंग हाऊस प्रा. लि. नई दिल्ली. (आवृत्तीचे वर्ष उपलब्ध नाही.)
९. कलेचा इतिहास : भारतीय व पाश्चात्त्य-रमेशचन्द्र पाटकर, कला संचालनालय म. रा. मुंबई. प्रथम आवृत्ती - १९७३
१०. रंगमंच की कहानी - देवेन्द्र राज अंकुर, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली. प्रथम संस्करण - २०२१
११. हिंदी नाट्यशास्त्र - बाबुलाल शुक्ल शास्त्री, चौखम्भा पब्लिकेशन्स, (खंड १ से ४) चौखंभा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली. संस्करण: पुनर्मुद्रण- २००९
१२. एकादश नाटयसंग्रह और प्रयोक्तागण - डॉ. पुरु दाधीच, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल. प्रथम संस्करण - १९८८
१३. स्वतंत्र कला शास्त्र, (खंड प्रथम एवं द्वितीय) - डॉ. कान्तिचन्द्र पाण्डेय, चौखंभा संस्कृत सिरीज ऑफिस, वाराणसी. प्रथम संस्करण - १९६७
१४. भारतीय काव्यशास्त्र - डॉ. विश्वम्भरनाथ उपाध्याय, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली. प्रथम संस्करण - २००८
१५. सांस्कृतिक मानवशास्त्र - मैलविल जे हर्सकोविट्स, विवेक प्रकाशन, दिल्ली. तृतीय संस्करण -१९९४
१६. लोकसंस्कृती - वसंत निरगुणे, मध्यप्रदेश हिंदी ग्रंथ अकादमी, भोपाल. तृतीय संस्करण - १९९७
१७. जातिव्यवस्थाक सामंती सेवकत्व - शरद पाटील, सुगावा प्रकाशन पुणे. प्रथम आवृत्ती - १९९६
१८. नाट्यशास्त्र - गोदावरी केतकर, परिमल पब्लिकेशन्स, दिल्ली. प्रथम संस्करण - १९९८
१९. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र - गो. गो. अधिकारी, अधिकारी प्रकाशन, पुणे. दुसरी आवृत्ती - १९६३
२०. भारतीय लोकनाट्य - डॉ. वशिष्ठ नारायण त्रिपाठी, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली. प्रथम संस्करण - २००९
२१. संक्षिप्त नाट्यशास्त्र - राधावल्लभ त्रिपाठी, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली. प्रथम संस्करण - २००८
२२. लोकसाहित्य शास्त्र - डॉ. बापुराव देसाई, विकास प्रकाशन, कानपुर. प्रथम संसकरण - २००४
२३. भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र - डॉ. सरोज देशपांडे, स्नेहवर्धन प्रकाशन, पुणे. प्रथम आवृत्ती - २००७
२४. वैदिक इंडेक्स (मॅकडॉनल एवं किथ) संपादक रामकुमार राय, चौखंबा विद्याभवन, वाराणसी. प्रथम संस्करण - १९६२
२५. कौटिल्यीय अर्थशास्त्र - रूपांतर - प्रो. इंद्र, राजपाल अँड सन्स, दिल्ली. प्रथम संस्करण - २००९
२६. वैदिककोष - राजवीर शास्त्री, श्रीमद्दयानंद वेदार्ष महाविद्यालय न्यास, नई दिल्ली. प्रथम संस्करण - २००९

'युगवाणी'च्या अंकाबाबतच्या प्रतिक्रिया अवश्य कळवाव्या : ईमेल : edityug@gmail.com

अनुक्रमणिका



रामू रामनाथन आणि अतुल पेठे

'शब्दांची रोजनिशी (एक सुरस प्रेमगाथा)' बद्दल...

प्रसिद्ध नाटककार रामू रामनाथन यांचे the diary of a word or how i proposed to my second husband on the 321st floor या मूळ इंग्रजी नाटकाचा 'शब्दांची रोजनिशी' हा मराठी अनुवाद आहे. अनुवाद अमर देवगावकर यांनी केलाय.

रामू रामनाथन यांनी हे नाटक मला त्यांच्या मुंबईच्या घरी २०१९ मध्ये वाचून दाखवले. ते त्या वेळी तत्काळ आवडले होते; पण पूर्ण उलगडले नव्हते. भाषेविषयक आणि आजच्या कोसळणाऱ्या जगण्याबाबत ते अतिशय खोलवर काही बोलत आहे हे जाणवले होते. आम्ही या नाटकावर जसजसे काम करत गेलो तसतसे त्याचे अनेक पदर कळत गेले. आमच्यात या निमित्ते भाषेचे राजकारण, भाषेचे समाजकारण आणि भाषासंस्कृती यावर ऊहापोह झाला. याबाबत भाषातज्ज्ञ डॉ. अशोक केळकर आणि प्रा. गणेश देवी यांचे भाषेविषयीचे चिंतन वाचायला मिळाले. भाषा आणि मानवी समाज याचे भव्य दर्शन माझ्यापुरते मला होत गेले. भाषेची निर्मिती ते भाषेचा लोप हा पट कळू लागला. आम्ही हे नाटक अनेक तज्ज्ञ लोकांना वाचून दाखवले. त्यामुळे प्रत्येक वेळी त्यात भर पडत गेली आणि अंदाजे १६ ड्राफ्टस् तयार झाले.

पुढे हे नाटक करायला सुरुवात झाली तसतसे अशा प्रायोगिक नाटकाला येतात तसे नेहमीचे दाहक अनुभव येऊ लागले. दोनच पात्रं असूनही अनेक महिने खर्च केल्यावरही आम्हाला नटी गवसेना. शेवटी केतकी थत्ते ही अभिनेत्री मिळाली. ती उत्तम गायिका होती. या कारणे नाटक परत नव्याने बदलले. त्यात अनेक भाषांतील गाणी आम्ही घातली. त्याकरिता आदिवासी संगीत अभ्यासक प्राची माया गजानन ही अहमदाबाद येथून तालमींना आली. त्यामुळे नाटकाला वेगळे परिमाण लाभले. साकेत कानेटकर यांनी संगीताचा आणि ध्वनिविचार अनेक स्तरांवर आरेखला. नाटक अखंडपणे सुरू असलेल्या पावसात ३२१व्या मजल्यावर घडत आहे. हा मजला वाळवीग्रस्त आणि कधीही कोसळणारा आहे याचे भेदक दर्शन प्रदीप मुळ्ये या प्रसिद्ध नेपथ्यकाराने प्रतिभेने साकारले. त्याला अनुरूप अशी कोंदट फिकट प्रकाशयोजना आम्हाला करता आली. शुभंकर, सावनी, यज्ञेश, शुभम, सागर, आदित्य आणि रश्मी या साऱ्या गटाने त्यात विविध अर्थपूर्ण योगदान दिले.

नाटकाचा पहिला प्रयोग पुण्यात १५ फेब्रुवारी २०२० रोजी सजग रंगमंच, पुणे येथे झाला.

अतिशय अस्वस्थ करणारे हे नाटक आम्ही समीप रंगमंचावर सादर केले. हे नाटक सुरू झाले आणि कोरोना कालखंड सुरू झाला. मूळचे नाटक या अनाकलनीय अवस्थेमुळे अधिक गहिरे झाले. त्याला अशाश्वतता, अशांतता आणि अतर्क्यतेची डूब मिळाली.

या नाटकावर अनेकांनी भरभरून लिहिले, चर्चा केल्या. अत्यंत वेगळी अनुभूती देणारे हे नाटक माझ्या आयुष्यातील एक महत्त्वाचे नाटक होऊन गेले.

– **अतुल पेठे** (दिग्दर्शक)

अनुक्रमणिका

शब्दांची रोजनिशी (एक सुरस प्रेमगाथा)

लेखक : रामू रामनाथन
अनुवाद : अमर देवगांवकर

प्रवेश १

ज्ञ प्रवेश करतो. ऑफिसमधल्या सकाळच्या कामात व्यस्त. फोनच्या आन्सरिंग मशीनवरचे मेसेजेस ऐकू येत आहेत.

मेसेज १ : You have 8 new messages. 8.30 pm. अपडेट. ओके. उन्होने घर सें स्टार्ट किया है। घमासान रेनिंग हो रही है। उनका travel full night चलेगा। ओव्हर.

ज्ञ फाइल्स अरेंज करून स्टेपल केलेली कागदपत्र वेगवेगळ्या रंगांच्या फोल्डर्समध्ये ठेवत आहे.

मेसेज २ : 7.32 am. Emergency meeting about the termites scheduled at 10 am. Do not forget. Committee room. **(हा मेसेज परत ऐकतो.)**

मेसेज ३ : 7.41 am. अपडेट. वो ब्रेकफास्ट के लिये break ले रही है। और बीच बीच में गाडी में भी रही है। ओव्हर.

मेसेज ४ : 9.07 am. बबिता बेटाऽऽऽ मी बोलतीये... ऑफिस बॉयसोबत अॅल्युमिनियम फॉइल्स पाठवून दे. तुझं फूड पॅक करायला लागेल. त्याबरोबर डस्टबीनसाठीच्या काळ्या प्लास्टिकच्या पिशव्या, दोन सूर्या रोशनी बल्ब्ज... हॉलमध्ये आहेत तसे कॉम्पॅक्ट फ्लुरोसेंट लाईट्स नाहीत... साधे बल्ब रे बल्ब आणि बेबी डायपर्स... अॅडल्ट डायपर्स मला आतून काचतात... शिवाय ओडोमॉस...

ज्ञ मेसेज फॉरवर्ड करून पुढील मेसेज ऐकू लागतो. तो गॉगल आणि एक फेस मास्क घालतो आणि वाळवीचं औषध फवारायला लागतो.

मेसेज ५ : 9.18 am. Emergency meeting about termites is re-scheduled. Boss had an ... emergency. (हा मेसेज परत ऐकतो.)

मेसेज ६ : 9.39 am. बबिता बेटाऽऽऽ. तुझी होणारी बायको तुला आज भेटायला येणारे. विसरू नकोस! ३२१ वा मजला ना? का ३२२? त्या आयफेल टॉवरपेक्षा उंच टॉवरमध्ये बसलाय. तुमचं ऑफिस जणू ढगातच आहे! तुझी भावी बायको मनमिळावू आहे. चांगली educated आहे.

ज्ञ मेसेज फास्ट फोरवर्ड करतो.

मेसेज ७ : 9.53 am. वाळवीनं *किताब अल-फिहरिस्ट* नष्ट केलंय. Written by अल-नदीम आणि त्यातील पुरातन लिपीही वाळवीनं पोखरून टाकलीय.

मेसेज ८ : 9.55 am. अपडेट. त्या लिफ्टमध्ये आहेत. त्यांच्याकडे बेबी आणि बाबागाडी आहे. बेबी रडतंय. ओव्हर. End of messages.

मेसेज ९ : **(फोन वाजतो. मग मेसेज)** वेल. हिअर शी इज. आता घ्या deep breath आणि करा त्याचं स्वागत! त्या अतिशय 'शार्प' आहेत. तर पावलं जरा जपून टाका. आणि घड्याळाकडे लक्ष असू द्या. ओव्हर अॅंड आऊट.

(आणि गाणे ऐकू येते. मग बाबागाडी आणि मागून ती येते. दे दोघे हसतात. बावचळतात. तिच्या हातात छत्री)

अनुक्रमणिका

प्रवेश २

ज्ञ : अं... Hi... हाय... नम..स्कार

अ : **(हसत)** ओह...

ज्ञ : आपलं... स्वागत आयमिन पधारीये मीन्स Welcome to ... to ... to ... this Language ... भाषा... Please try ... to dry.

अ : Thank you

ज्ञ : या अखंड अखंड अखंड अखंड अखंड अखंड अखंड... अखंड कोसळत असलेल्या पावसाबद्दल दिलगीर आहे...

अ : आपण ठीक आहात?

ज्ञ : हो

अ : काय झालं अचानक?

ज्ञ : कळेल कळेल... (कसाबसा हसतो)

विराम

ज्ञ : (प्रेक्षकांना) काय बोलावं? कसं बोलावं? भाषा... शब्द नेमके गळ्यात अधेमधे गुदमरतायत! त्यात हा या बॅटरीचा पुसट प्रकाश आणि ओळखीची शांतता. इथे फक्त मी. मी आणि माझे विचार! मी आणि माझं मन! आणि तीसुद्धा आत आली. ती किंचित भिजलेली आहे.

अ : **(प्रेक्षकांना)** हो खरं आहे. मी किंचित भिजलेली आहे...

ज्ञ : ...तिच्याबरोबर एक बाळ आहे!

अ : माझ्याकडे माझं बाळ आहे. ते निवांत झोपलंय. आता ह्या बाळाला मी या इथं बाजूला ठेवते. शूSSS

ज्ञ : यक्षणी डोळ्यांसमोर थोडा अंधार दाटून आलाय. फक्त पापण्याची उघड-झाप, उघड-झाप, उघड-झाप. मी तिला पाहू शकतो.

अ : **(प्रेक्षकांना)** त्याचे डोळे माझ्या कंबरेवर खिळलेले मला जाणवतायत शिवाय त्याच्या पापण्यांची उघडझाप!

ज्ञ : ही बाई कशी आहे? कशी असेल? कशी असावी?

अ : हा पुरुष कसा आहे? कसा असेल? कसा असावा? ज्याच्याकडे दोन ऑफिशिअल रबर स्टँप्स आहेत, अशा प्रकारचा हा पुरुष वाटतो. एक रबर स्टँप म्हणतो : मंजूर. दुसरा म्हणतो : नामंजूर. तो मला नामंजूर करेल का?

ज्ञ : मी मंजूर मंजूर मंजूर मंजूर मंजूर मंजूर मंजूर...

अ : तो बोलायची तयारी करतो.

ज्ञ : मी बो-बो-बोलायची तयारी करतो. **विराम**

ज्ञ : अं. हे ठिकाण... ही जागा सापडली नं तुम्हाला? म्हणजे सहजपणे? **(अ काही गाते)** अं? मला कळलं नाही. पण मी विचारलं की हे ठिकाण... ही जागा सापडली नं तुम्हाला? म्हणजे सहजपणे?

अ : हो हो न सापडण्यासारखं काय आहे त्यात? त्यात जोडीला तुम्ही नेमलेली 'खास' माणसं होती नं. त्या... म्हणजे तुमच्या 'खास' माणसांना सापडली जागा... अगदी सहज सापडली...

ज्ञ : अर्थात. अगदी...

अ : तुमची ती 'खास' माणसं लॅम्प-पोस्ट्सवर BLE Locator Model : SPLD01 वापरताहेत का?



ज्ञ : काय?

अ : माणसं दक्ष आणि हालचालींवर लक्ष!

ज्ञ : म्हणजे ते **(हातवारे करत)**... ज्यानं ते **(हातवारे करत)**...

अ : ठीके...

विराम (आधीसारखाच)

ज्ञ : शांतता.

अ : क्ष णि क शां त ता.

ज्ञ : मी स्वतःलाच म्हणतो : च्यायची... ही काय बोलतीये? गात्येय? कुठल्या दिशेनं जाणार आहे हे सारं? कुठल्या दिशेनं जाईल हे सारं? त्यात हा भयावह पाऊस... अना अना अना...

अ : अनाकलनीय.. मी स्वतःला म्हणते : अं... मी काय बोलतीये? हा सगळा परिणाम या अवकाळी पावसाचा तर नाही ना?

ज्ञ : पण असं असूनही मला इतकी इतकी इतकी... हुरहुर का लागलीय?

अ : तो इतका असा का बावचळलाय?

ज्ञ : बंद करा. बास आता. आवरा स्वतःला! सारखं सारखं तो वरचा ओठ दाबणं बंद करा.

अ : जेव्हा तो त्याचा वरचा ओठ दावतो तेव्हा क्युट दिसतो... **(विराम)** हा कशाकडे एवढं रोखून बघतोय?

ज्ञ : आवाज येतोय. ...वाळवीचा आवाज येतोय... वाळवी... वाळवी... वाळवी... बघाल तिकडे वाळवी. बिल्डिंगमध्ये, भिंतींमध्ये, फायरवॉलमध्ये. ती सगळीकडे घुसलीय... बाहेर आणि आत. तिनं अखखा पायाच गिळलाय. बप बप बप बप.

अ : हं. तो आता काहीतरी बोलणार आहे.

ज्ञ : मी आता काहीतरी बोलतोच.

अ : हे सगळं मनात चाललंय की प्रत्यक्षात?

अनुक्रमणिका

ज्ञ : **(प्रत्यक्ष)** तुम्हाला रसायनांच्या कोष्टकातील अणूंचा सहासष्टावा घटक माहितीये ?

अ : डायस्प्रोझीयम ?

ज्ञ : होय.

अ : डायस्प्रोझीयमचं काय ?

ज्ञ : निरर्थक! जगातील सगळ्यात निरर्थक असा घटक आहे. तरी तो अस्तित्वात आहे.

अ : छान. खूपच अं छान.

मेसेजची बीप ऐकू येते.

मेसेज : बबिता बेटाऽऽऽ. किती अंधारून आलंय. पाऊस काही थांबायचं नावच घेत नाही. ऐक. रविवारी वेळ आहे का तुला? तुझ्या मावशीचा फोन आलेला. एक मुलगी आहे. – अकिलांदेश्वरी. ती तुला ३२१ व्या फ्लोवरवर येऊन भेटेल. का ३२२ वा फ्लोवर आहे तुझा? मी बघितला अकिलांदेश्वरीचा फोटो. छान गव्हाळ वर्ण. स्ट्रेट नाक. देवाला भिणारी. मोठ्यांचा आदर करणारी. नालंदा नृत्यकला केंद्रात गायन शिकलेली... बबिताऽऽऽ

ज्ञ फोन कट करतो

ज्ञ : **(स्वतःशी)** आई ?... आयांचा शोधच का मुळी लावला ? उफ **(उसासा टाकतो.)**

अ : **(स्वतःशी)** तो उसासा टाकतो. उफ असा. हे सगळं म्हणजे विव्हळणं, हुरहुरणं, आतुरणं, वाट पाहणं हे त्याच्या 'मॉमी'मुळे आणि... अकिलांदेश्वरीमुळे का ?

ज्ञ : छे छे छे आईनी मला बबिताऽऽऽच म्हणायला हवं होतं का? तेही हिच्या समोर? हे किती किती किती किती लाजिरवाणं आहे.

अ : बबिताऽऽऽ ऐकायला किती गोड वाटतं!

ज्ञ : ही माझ्याबद्दल काय विचार करेल आता ?

अ : आपले गृहस्थ *मॉमाज बॉय* आहेत.

ज्ञ : की मी *मोमाज बॉय* आहे.

अ : मला हे आ – व – ड – लं – य! हे त्वरित टिपून ठेवलं पाहिजे.

ज्ञ : ती काहीतरी टिपायला लागलीये... आता मात्र मी स्वतःला वाचवायचा प्रयत्न करतो.

अ : BABITA एक A... का दोन A ?

परत वास्तवात

ज्ञ : **(जोरात)** बबिताऽऽऽ अति–उत्साही माझी आई आणि लग्न जुळवण्याची करते घाई! 'लग्न जुळवणे' हा आपल्या या काळातला एक मूर्खपणा आहे! मी नेहमीच म्हणतो. आनंदी संसाराचं गुपित हे नेहमीच एक.... अं... एक गुपित राहतं. ते असं अं... जुळवता येत नाही. आया कशा असतात तुम्हाल माहितीच आहे. तुम्हाला पण आई असेलच ना ?

अ : हो. निसर्गनियमानुसार प्रत्येकालाच एक असते.

ज्ञ : पण हळूहळू त्यांच्याकडेही दुर्लक्ष करायला शिकतो माणूस. ही एक वेगळीच कला असते मनुष्यप्राण्यात! सुई जेनेरीस.

अ : काय ?

ज्ञ : सुई जेनेरीस. लॅटीन शब्द आहे. मराठीत स्वयंभू, अनन्यसाधारण. एकमात्र. एकमेवाद्वितीय.

अ : आह.

अनुक्रमणिका

ज्ञ : शाळेतल्या जेसुइट प्रिस्टकडून मी जुजबी लॅटीन शिकलो होतो. तो स्पॅनीयार्ड होता. एव्हरी रविवारी प्रभावी प्रवचन करायचा. तो म्हणायचा : भाषा, ही एक परंपरा....पं पं प्रा... प्रा प्रा पंपं... परंपम प्रा प्रा असते. ते स्वरव्यंजनांचं निरर्थक डबकं नसतं. तर आयुष्य... जगणं कळण्यासाठी निरंतर वाहणारा झरा असतो भाषा म्हणजे! **(विराम)** मेला तो! वाईन पीत पीत काही खात असताना भाषांत अडकलेल्या एका भाषेमुळे... घशात अडकलेल्या एका घासामुळे प्रिस्ट गुदमरून मेला!

अ : ओह. सॉरी टू हीअर दॅट.

बीप

मेसेज १ : स्वागतम्. इस समय का स्लोगन : लगान को काटों की परवाह नहीं होती.

स्लोगन ऐकू येताना प्रखर प्रकाशझोत येतात. घड्याळाचा आवाज ऐकू येतो.
सगळं काही रेकॉर्ड करत असलेल्या गुप्त कॅमेऱ्याकडे ज्ञ एक कटाक्ष टाकतो.

ज्ञ : **(उग्र स्वरात)** मी तुम्हाला काही फोटो दाखवीन. त्यांना तुम्ही ओळखता का ते सांगा. ठी-ठी-ठीके?

अ : ठीक.

ज्ञ : **(पहिला फोटो दाखवत)** आपण या महाकवींजींना बघितलंय?

अ : नाही.

ज्ञ : नीट लक्ष द्या. हे श्री. जी संकरा कुरूप. मल्याळी भाषेचे लेखक. आपल्या सगळ्या सगळ्या सगळ्या... काव्य, लघुकथा, जीवनचरित्र, नाटकं आणि गद्य अशा चाळीस पुस्तकांसकट विरून गेले.

अ : न्येत.

ज्ञ : **(दुसरा फोटो)** यांना बघितलंय?

अ : न्येत.

ज्ञ : हे श्री. तारासंकर बंडोपाध्याय. बंगाली लेखक. ६५ कादंबऱ्या, ५३ कथासंग्रह, १२ नाटकं, ४ निबंधग्रंथ, आत्मचरित्र आणि प्रवास-कथन यांसकट ते लुप्त झाले. आणि... काही गाणीदेखील. **(तिसरा आणि चौथा फोटो)** यांना बघितलंय? आणि यांना?

अ : कोण आहेत हे?... आणि ते दुसरे आईनस्टाईनसारखे दिसणारे गृहस्थ?

ज्ञ : आईनस्टाईनसारखे दिसणारे हे गृहस्थ म्हणजे चिकमंगळूरच्या कोप्पा तालुक्यातील श्रीमान कुप्पली वेंकटप्पा पुट्टापा... ऊर्फ कुवेंपू... कन्नड लेखक. ते पुसले गेले आणि... हे हे भिलोड्याजवळच्या साबरकंठातील गुजराती लेखक श्री. उमाशंकर जोशी... Disappeared...

(अ काही क्षण गाते) प्रखर प्रकाशझोत जातात. घड्याळाचा आवाज बंद होतो. विराम

अ : **(स्वत:शी)** हं!

ज्ञ : **(स्वत:शी)** हं!

अ : प्रखर झोत आले आणि गेले. डोळे आता सरावू लागलेत. घड्याळाची टिक्टिक् थांबलीय.

ज्ञ : मी रिलॅक्स होतो.

अ : तो रिलॅक्स झाल्यासारखा वाटतो.

ज्ञ : मी हिच्या प्रेमात पडतोय का?

अ : कट... कपट... कारस्थान आणि फोटो दाखवून उलटतपासणी? मला इथं पकडून आणून तोंड दाबून बुक्क्यांचा मार देणारं हे शासकीय कटकारस्थान तर नाहीये ना?

ज्ञ : तिच्या केसांवर ६७.३ डिग्रीच्या अँगलवरून पडणाऱ्या प्रकाशामुळे ती इतकी इतकी इतकी इतकी...

अनुक्रमणिका

तिच्या भुवया इतक्या इतक्या ...ए सावध! हे गारूड असू शकतं. प्रथम दर्शनात इतका विरघळून जाऊ नकोस. ती 'माटा हारी' सारखी एखादी प्रसिद्ध महिला गुप्तहेर असू शकते. हे काय, या फाइल्समध्ये तिच्याबद्दल 'भाषिक दहशतवादी'... Language Terrorist असं लिहिलंय.

अ : 'यांच्या'कडे माझ्याबद्दलची फाईल असेल का?

ज्ञ : अज्ञान... अज्ञानात सुख असतं, असं म्हणतात... ते चुकीचं आहे. प्रेमात सुख असतं. पण कदाचित मीही चुकत असेन.

अ : परत परत परत तो माझ्याकडे परत टक लाऊन का बघतोय? दरवेळी त्याच्या डोळ्यात एक हलकीशी भलतीच चमक येते...

ज्ञ : नेमकं अशा वेळी माझ्या तोंडून कारण नसताना फ्रेंच वाहू लागतं : लेतेर्निते, से लॉग... स्युर्तू व्हेर ला फँ... शाश्वतता ही नेहमीच दीर्घ असते, विशेषतः अंताकडे...

अ : फ्रान्झ काफ्का?

ज्ञ : काय?

अ : Eternity is very long especially at the end. उत्तम.

परत वास्तवात

ज्ञ : (घाईघाईने सावरासावर करत) दमलाहात? नक्कीच दमला असाल? फारच लांबचा प्रवास होता नं?

अ : प्रवास होता लांबचा, त्यात पूल तुटलेला! गप्प गप्प गप्प, सारं काही ठप्प!

ज्ञ : बाळ... गाडीत झोपलं का?

अ : सायरन्स सायरन्स सायरन्स सायरन्स तुमचे कर्कश्य सायरन्स बाळाला जागं ठेवायला होते ना!

ज्ञ : कदाचित तुम्ही त्यांच्याकडे सुश्राव्य सायरन्सची मागणी करू शकला असता. भीमसेन, कुमार, गंगुबाईंच्या आवाजातील!

अ : अच्छा.

ज्ञ : नाही मी फक्त एक विचार मांडला.

अ : हो का? बरं... पण आत्ता इथं येत असताना आम्ही एका पाड्यावर थांबलो. तिथं सोमा उमाजी मदाने नावाच्या माणसानं मिट्ट अंधारातही आमच्यासाठी प्यायचं पाणी आणि दूध आणलं. पण तुमची 'खास' माणसं... तुमची माणसं मात्र त्यांच्याशी सायरन्ससारखीच वागली, कर्कश्य!

ज्ञ : जावूस...ठा जावूस लांबायला सवा.

अ : काय?

ज्ञ : पाऊस... हा पाऊस थांबायला हवा. शहराला सूर्याची गरज आहे.

अ : हं.

ज्ञ : पाऊस थांबल्यावरच वीजप्रवाह परत सुरू होईल.

विराम

ज्ञ : पाणी?

अ : अं... नको... व्होडका मिळू शकेल?

ज्ञ : अं... व्होडका, व्हिस्की, बीअर, रम, जीन, ताडी माडी... मादक पेयांवर या आवारात बंदी आहे.

अ : बंदी **(हसते)** वाय झेड आहेत!



ज्ञ : नॉट अँट ऑल. हा देश म्हणजे समजला काय तुम्ही? कोणे एके काळी, सोनेरी दिवसांत, या भूमीमध्ये आम्ही अतिथींना बंदुकीच्या दारूसोबत प्यायची दारू पेश करायचो. आयमिन 'व्हिस्की विथ गनपाउडर'! त्यानी माणूस एकदम ठो... भुईसपाट. खलास. नॉट एनीमोर.

अ : आय सी.

ज्ञ : मी... थट्टा करत होतो.

अ : आह. हा हा.

विराम

ज्ञ : कॉफी? आम्ही इथं सहा प्रकारची सर्व्ह करतो. मिनिएचर. मैसूर. तंजोर. मधुबनी. पट्टचित्र. हुसैन.

अ : हा हा.

ज्ञ : अं... हा विनोद नव्हता. या कॉफीज अस्तित्वात आहेत. आम्ही त्या सुंदर, नाजूक आणि देखण्या environment friendly कागदी कप्समध्ये सर्व्ह करतो.

अ : ओह. Facinating... Wornderful... Amazing

ज्ञ : होय. नेमके हेच शब्द मीही त्या वेळी उच्चारले होते, जेव्हा माझं इथं प्रशिक्षण सुरू झालं. तेव्हा. खरं तर मलाही असंच 'दिखाऊ' वाटलं होतं. मी तेव्हा ८ व्या मजल्यावर होतो. काळाचं स्त-स्थी-स्थित्यंतर. मात्र माझं नंतर प्रमोशन झालं. बढती मिळाली. आणि आठव्यावरून थेट या ३२१व्या मजल्यावर आलो. ढगांच्या वर...

अ : अच्छा.

ज्ञ : तुम्हाला काही खायला हवंय? एखादं फ्रुट?

अ : वेल.

ज्ञ : आणि बाळासाठी ज्यूस?

अ : धन्यवाद!

अनुक्रमणिका

ज्ञ : प्लीज. मला धन्यवाद म्हणलेलं आवडत नाही. धन्यवाद... आभार धन्यवाद... आभार धन्यवाद... आभार धन्यवाद... आभार या मला अतिशय जुन्यापुराण्यापुरातनओल्ड गोष्टी वाटतात.

अ : सॉरी.

ज्ञ : सॉरीसुद्धा म्हणलेलं मला आवडत नाही. रुचत नाही.

अ : व्वा! The degree of civilization in a society is not judged by the sorries and thank yous it's people utter : but it can be judged by visiting its prisons.

ज्ञ : काय म्हणालात?

अ : समाजाची सभ्यता ही त्यातील माणसं किती वेळा 'धन्यवाद' आणि 'क्षमा करा' म्हणतायत यावरून ठरवता येत नाही तर त्या समाजातील तुरुंगाना भेट देण्यानं पारखता येते. – फ्योडोर मिखायलोविच दोस्तयेव्हास्की.

ज्ञ : हं दोस–दोस्त–दोस्तोयेव्हास्की ३५४व्या मजल्यासाठी आहेत. या मजल्यासाठी नाही.

अ : मला काही समजलं नाही.

ज्ञ : समजेल. समजेल. त्यांच्याबरोबर आणखी नऊ रशियन प्रतिभावंत ३५४ मजल्यावर आहेत किंवा तिथेच कुठेतरी आसपास.

विराम. प्रकाश फक्त अ वर.

अ : हे नक्की काय चाललंय? या उंच टॉवरमधल्या या ऑफिसात भरपावसात मला का आणलं गेलंय? आणि हे सगळं नक्की कशाबद्दल आहे? हे असं अनाकलनीय बोलणं... फोटो दाखवणं... शब्द अडखळणं... भाषा **(अचानक आठवून)** हं हं आठवलं... आठवलं... Is it about that letter I got from Government to revise the Linguistic Survey of India? मला गव्हर्मेंटकडून पत्र आलं होतं – भाषा... भाषा... भारताच्या भाषिक सर्वेक्षणाची सुधारणा करण्याविषयी... त्याबाबत असावं का हे? कदाचित हे... त्याच संदर्भात असेल... कदाचित... नाही... नाही... नाही मला समजायलाच हवं हे सगळं... हा रबर स्टॅंप ही तसा बरा पण गोंधळलेला दिसतोय आणि भाषेविषयी काही प्रोब्लेम दिसतोय. याच्याकडे पाहून जर मी थोड्याशा माझ्या पापण्या फडफडवल्या तर... अशा... कदाचित तो भाळेल... तो बघतोय का...

ज्ञ : ती माझ्याकडे बघून तिच्या पापण्या फडफडवते आहे... त्यांचं चुंबन घेतलं पाहिजे, वर्षाव आणि ज्याला तो नेमका कसा करायचा ते कळतं, अशाकडून... गॉन विथ द विंड.

अ : ओये. ते चुंबन होतं का? आत्ता? माझ्या पापण्यांवर?

ज्ञ : आमी चीनी गो चीनी तोमारे ओ गोबि देसिनी **(बंगाली गाणे)**

अ : ऊह. काय चाललंय? माझ्या पापण्यांवर वर्षाव होतोय... काय चाललं आहे ते मला नेमकं कळे नाहीसं झालंय.. कुठल्यातरी वेगळ्याच गोष्टीचा विचार कर... जसा माझा शोधप्रबंध Special project about a Survey of Minor and Endangered Languages... 'नष्ट होत चाललेल्या भाषा'

ज्ञ : **(वास्तवात)** अं... तुम्ही काही म्हणत होतात?

अ : डोळे... डोळे माझे... अचानक दिसेनासं झालंय!

ज्ञ : पण तुम्ही काहीतरी म्हणालात का? 'नष्ट होत चाललेल्या भाषा'...

अ : माझ्या पापण्या ओल्याकच्च झाल्यात!

ज्ञ : धुळीचा कण गेला असेल. मी बघू का?

अ : नो, नो! निष्त. नाईन. नही. नाही. इलाई. इलाई. नेव्हर.

अनुक्रमणिका

ज्ञ : आह ठीक. अर्थात. तुम्ही ठीक असाल तर काहीच हरकत नाही. अं... काय बाकी खबरखात? खबरबात?

अ : वेल?

ज्ञ : सगळं ठीकठाक?

अ : ठीकठाक.

ज्ञ : तेच ते आपलं नेहमीसारखं?

अ : तेच ते, तेच ते.

ज्ञ : अजून चांगलं असू शकत म्हणा... पण...

अ : कदाचित.

ज्ञ : मी या बिल्डिंगबाहेर पाऊल टाकून आता इयर्स लोटली. हा प्रलयंकारी पाऊस सुरू झाल्यापासून तर...

अ : राईट. पण तसं का?

ज्ञ : सबंध दिवस इथंच माझ्या टेबलापाशी बसून असतो. देखरेख करत. योगा करत. पाठीच्या कण्यासाठी चांगलं असतं ना! बाकी पक्षी वगैरे मजेत? या अहोरात्र सुरू असलेल्या पावसात उडणं, बागडणं वगैरे अशक्यच की! मी एक पांढरा कावळा पाळला होता. त्याला मी सुरईतून पाणी द्यायचो. अस्सा वूश्श करून दररोज सकाळी खिडकीतून तो आत यायचा. चोचीत त्याच्या सरडा. प्रत्येक वेळी कुठला ना कुठला नवीन प्राणी त्याच्या चोचीत हमखास असायचा. पाणी दिल्याबद्दल धन्यवाद म्हणायची ती कावळ्याची पद्धत असावी. विराम. सगळं गेलं.

अ : इंटरेस्टिंग. काय हाक मारायचात त्याला?

ज्ञ : मिस्टर काव काव. यू नो म्हणजे काव काव काव काव सारखं. ध्व-ध्वनि-अन-अनु-करणात्मक.

अ : मिस्टर काव काव. छान... अं. हे सगळं नक्की कशाबद्दल आहे कळेल का? कशासाठी तुम्ही मला हे सांगताय? आणि या पावसापाण्याच्या गप्पा? रात्रभर भयानक वेगानं प्रवास करून मला माझ्या बाळाबरोबर असल्या गोष्टीकरिता आणलंय?

ज्ञ : ओह. म्हणजे माझं हे असं बर.. बर... बरळणं. हा हा त्याबद्दल सॉरी.

अ : मला बहुधा 'सॉरी' म्हणायचं नाही असं कुणीतरी मगाशी म्हटल्यासारखं वाटतंय. सो बहुधा आपण आता परत सुरुवात केली पाहिजे? याला... हे... हे जे काही चाललं आहे त्याला...

फोन वाजतो. मेसेज बीप.

मेसेज : बबिताऽऽऽ कुठंयस तू? सांगायचं काय, कर शारदा मावशीचा फोन आला होता... मधुमिताबद्दल सांगायला. आत्ताच यू.एस.वरून परतलीये. अरे, तिकडेसुद्धा अनेक दिवस मुसळधार पाऊस कोसळतोय. तर ती मधुमिता देखणी, स्मार्ट, हॅपी आहे, ज्योक्स करते, चपळ आहे, दयाळू आहे, डायव्होर्स झालेल्याशी रिमॅरेज करायला तिचं काही ऑब्जेक्शन नाही... **ज्ञ फोन कट करतो. विराम.**

ज्ञ : **(स्वत:शी)** आईची जय!

अ : **(स्वत:शी)** ऑऽऽऽ चेहरा उतरला बिचाऱ्याचा.

ज्ञ : माझ्याकडे काहीही बोलण्यासारखं नाहीये. मी पास करतो.

अ : बबिताऽऽऽ स्ट्राईक्स बॅक!

ज्ञ : परत, पास.

अ : अकलांदेश्वरी! मधुमिता! मॅन ऑफ ऑल सिझन्स.

अनुक्रमणिका

ज्ञ : पुन्हा एकदा, पास.

अ : अकिलांदेश्वरी! मधुमिता! हम एक. हमाऱ्या दो. ओह!!

ज्ञ : आत्ता या क्षणी माझ्या हृदयात काहीतरी हललं!

अ : माझ्याही हृदयात काहीतरी हललं. **(ती तमिळ गाणं म्हणते. दोघे नंतर खळाळून हसतात)** *तर?* तुमचा डायव्होर्स झालाय?

ज्ञ : **(डोकं डोलवतो)** हो. रिमॅरेज करायला आईचं काही ऑब्जेक्शन नाही... माझ्या लग्नाची गत. आधी संगत आणि मग विसंगत.

अ : राईट.

ज्ञ : तुम्ही? तुमचं सध्याचं स्टेटस?

अ : वि-भ-क्त. फुलस्टॉप.

ज्ञ : सां-त्व-न. फुलस्टॉप. **(खळाळून हसतात.)**

बीप वाजते.

मेसेज : इस समय का स्लोगन : स्वागतम्. डरपोक प्राणियों में सत्य अक्सर खो जाता हैं. **प्रखर प्रकाशझोत येतात. घड्याळाचा आवाज ऐकू येतो. सगळं रेकॉर्ड करत असलेल्या गुप्त कॅमेराकडे 'ज्ञ' कटाक्ष टाकतो.**

ज्ञ : **(उग्र कठोर स्वर)** मी तुम्हाला फोटोंचा एक नवा संच दाखवीन. त्या लोकांना जर तुम्ही पाहिलं असेल, तर कृपया तसं सांगा. ठी-ठी-ठीक?

अ : ठीक.

ज्ञ : **(पहिला फोटो)** आपण यांना बघितलंय?

अ : नाही.

ज्ञ : परत बघा. श्री. विश्वनाथ सत्यनारायण. तेलगु लेखक. सुब्बान्नापेटा गावात हे नाहीसे झाले. ३० कविता, २० नाटकं, ६० कादंबऱ्या, १० समीक्षाग्रंथ, २०० खंडकाव्य, ३५ लघुकथा, तीन नाटुकल्या, ७० निबंध, रेडिओसाठीची ५० नाटकं.

अ : हे सारं नाहीसं झालं?

ज्ञ : होय.

अ : आह!

ज्ञ : **(दुसरा फोटो)** आपण यांना बघितलंय?

अ : परत, न्येत.

ज्ञ : हे र.वा. दिघे. मराठी लेखक. १० कादम्बऱ्या, २ नाटकं आणि कवितासंग्रह या सकट ते लुप्त झाले आणि यांना ओळखलंत?

अ : नाही.

ज्ञ : श्री. गोपीनाथ मोहंती. उडिया लेखक.

अ : हो!

ज्ञ : हो?

अ : बेलपाहार इथे ते बाईकवरून रूळ पार करत असताना मालगाडी खाली आले.

ज्ञ : ना ना ना हे ते मोहंती नाहीत. हे लुल्ला गावातल्या वाळव्यांच्या वारुळाजवळच्या झाडावरून खजूर तोडत होते. त्यानंतर ते कोणालाही दिसलेले नाहीत.

अ : आय सी.

ज्ञ : हे वाळव्यांचं काम आहे, अशी काहीशी एक वदंता आहे.

अ : वाळवी?

ज्ञ : वाळवी... Termites... त्या अथकपणे कार्यरत आहेत. आपल्याला भारी पडताहेत. तुमच्या लक्षात नाही आलं? सन ४४४ मधील संस्कृत-कन्नड दुभाषिक ताम्रपट आणि पश्चिम गंगा रजघराण्याचे तंबूला शिलालेख कुरतडून कुरतडून कुरतडून पर भस्मसात. फस्त.

(अ काही गाते)

प्रखर दिवे येतात आणि जातात. घड्याळाची टक्टक्, थांबते. ज्ञ कॅमेऱ्याकडे पाहतो आणि काहीसा सैलावतो.

ज्ञ : पुढे जाऊयात?

अ : फायनली... अखेर येस!

ज्ञ : आताशा तुमच्या ध्यानात आलंच असेल. जरा चणअड आहे.

अ : यु मीन अडचण! तुम्हाला मला काहीतरी सांगायचंय? बरोबर? मलाही लक्षात येतंय. काय अडचण आहे?

ज्ञ : तो अं... जरा नाजूक मामला आहे. भाषा... मी... आपण... हरवत हरवत हरवत हरवत हरवत हरवत हरवत हरवत शब्द चाललोय. म्हणजे मला म्हणायचंय की शब्द समूहानं बेबंद वागताहेत. बहुधा बंड पुकारताहेत.

अ : बंड पुकारताहेत? शब्द?

ज्ञ : होय.

अ : असं दिसतंय खरं.

ज्ञ : काय काय... काय दिसतंय तुम्हाला?

अ : वेल... म्हणजे... असं की... असं आधीही घडलंय...

ज्ञ : असं घडलंय?

अ : हो, १९५० मध्ये, स्वातंत्र्य मिळाल्या मिळाल्या लगेच! भारताच्या संविधानाच्या आठव्या परिशिष्टात १४ अनुसूचित भाषांच्या एका यादीचा उल्लेख केला गेला... कल्पना करून बघा. २००० मातृभाषांतून केवळ १४ भाषा निवडल्या गेल्या. केवळ १४ भाषा! उर्वरित सर्व म्हणजे १९८६ बनल्या, अनुसूचित नसलेल्या भाषा! या उरलेल्या भाषांना कुठलाही अधिकृत प्रशासकीय दर्जा नाही. आपण शब्दांना ठार करण्याच्या कलेवर प्रभुत्व मिळवलेलं आहे, हे तर तुम्ही बघताच आहात.

ज्ञ : नाही नाही हे याहून काहीतरी वेगळं आहे.

अ : म्हणजे?

ज्ञ : शब्द आपल्याला दगा देतायत.

अ : काय?

ज्ञ : मी सांगतोय त्यावर विश्वास नाही बसत? हं... बघा. सगळ्याची सुरुवात यानं झाली. या... या प्रकारे गोष्टी आमच्या निदर्शनास आणून देण्यात आल्या. **(तिच्या हातात एक कागद देतो. ती वाचते.)**

अ : चिडून लिहिलेलं पत्र आहे हे... मेघालयमधील चेरापुंजीतल्या एका बालवाडी शाळेच्या मुख्याध्यापक बाई म्हणतात, माननीय महोदय, Ba Ba Black Sheep या एका प्रसिद्ध बालकवितेकडे मी आपलं लक्ष वेधून घेऊ इच्छिते. सर्व शिक्षा अभियानांतर्गत सदर कविता अत्यंत चुकीची छापण्यात आणि प्रकाशित करण्यात आलेली आहे. Ba Ba Black Sheep ऐवजी Ba Ba Back Ship अशी! Ba Ba Back

अनुक्रमणिका

Ship. Have you any tool? No!... हा हा.

ज्ञ : सुरुवातीला आम्हालाही हे विनोदीच वाटलं.

अ : का? नहीये का ते?

ज्ञ : मग दुसरं पत्र आलं, विश्वस्तांकडून...

अ : Twinkle twinkle little star. How I know where's the beer bar?

ज्ञ : हे तिसरं नुकतंच आलंय.

अ : (हसू लागते. काही क्षणानंतर) आम्हा घरी धन सोन्याचीच रत्ने। सोन्याचीच वस्त्रे अस्त्रे करू। पत्रे ढोबळ क्मुना जीवी। फंत लेलेका सुंग फालो।।

ज्ञ : आता कहर म्हणजे हे चौथं वाचा... तुमच्या हसण्यावरचा हा उतारा समजा.

अ : (काही क्षणानंतर) शालेय परीक्षेतील हा प्रश्न आहे. 'गांधीजीये अपघात करवा माटे शु करयू? - गांधीजींनी आत्महत्या कशी केली?

ज्ञ : काय वाटतं तुम्हाला याबद्दल?

अ : बालिश बडबड.

ज्ञ : काश. ही बालिश बडबड असती तर आम्हालाही बरंच वाटलं असतं; पण अशा एक दशलक्ष सत्तर केसेस गेल्या वर्षभरात नोंदवल्या गेल्यात. बालवाडीच्या शिक्षकांना वेड लागायची वेळ आलीय. सरकारी पाठ्यपुस्तकांमध्ये हे असं छापलं गेलंय.

अ : कसं काय? तुम्ही प्रिंटर्सची नीट चौकशी केली नाहीत का? ओरिजिनल पी.डी.एफ. फाइल्स तपासल्या नाहीत?

ज्ञ : तपासल्या. आमच्या पॅनलवर आम्ही प्रिंटर्सना ब्लॅक-लिस्ट केलेलं आहे. फाइल्स व्यवस्थित आहेत. कुठेही हस्तक्षेप नाही, छेडछाड नाही, हक्क भंग नाही. हे काहीतरी... मोठ्ठं गंभीर आहे. याची सूत्रं हलवणाऱ्या माणसाची अथवा माणसांची माहिती अजून आमच्याकडे नाही. आपल्या लहान मुलांना इजा करायला, दुखवायला, शोषण करायला, त्यांच्या छोट्याशा उमलू लागलेल्या मेंदूवर हल्ला करून या... अशा गोष्टी पाठ करायला भाग पाडण्यासाठी ते मोकाट सुटलेले आहेत.

मेसेज बीप वाजतो. ज्ञ चा स्वर बदलतो. त्याचा स्वर बदलल्याचं अ ला कळते.

ज्ञ : आणि मग मी... आम्ही तुमच्यापर्यंत येऊन पोहचलो.

अ : अं?

ज्ञ : मी... अं आम्ही तुमचा शोधप्रबंध वाचला... त्यात तुमची स्केचेस आहेत... एनी वे **(दाखवत)** हा तो तुम्ही पोलंडमधील क्रकॉमध्ये लिहिलेला शोधप्रबंध. 'शब्दांची हत्या' नावाचा तीन परिशिष्ट असलेला तुमचा २२१ पानांचा पीएच.डी.चा शोधप्रबंध. पीएच.डी.चा थिसीस. 'नष्ट होत जाणाऱ्या भाषा आणि मुकेपणा'. अफेजिया... मेंदूवर झालेल्या आघातांमुळे बोलण्याची शक्ती गमावणे... वाचा शक्तिपात.

अ : येस, येस... आय नो. त्याला आता बराच काळ लोटलाय. तेव्हा मी थोडी... आगाऊ होते.

ज्ञ : नेव्हरमाइंड. या प्रबंधात तुम्ही काही प्रकरणं केलीयत. खुनिया १. खुनिया २. खुनिया ३. ते अगदी खुनिया १९ पर्यंत. पण आत लपलेल्या इन-बिल्ट खुनियांच काय?... हे खुनिया काय आहे?

अ : मी तरुण असतानाचा माझा एक आवडता शब्द... खुनिया... म्हणजे बकवास. भंपक. **(अधिक वजनाने)** खु-नि-याऽऽऽ! सगळं काही खु-नि-याऽऽऽ! हा हा. बालिश आहे ना... **(हसते)**

ज्ञ : बिलकुल नाही. भाषांचं जतन, जागृती आणि जाणीव करण्याबाबत अत्यंत प्रगल्भ आणि बंडखोर विचार

अनुक्रमणिका

तुम्ही मांडलेत. काही निरीक्षणं नोंदवलीयत. त्याला प्रत्यक्ष अनुभवाची जोड दिलीत. काही भाषा शिकलात आणि गाणी अवगत केलीत. आता उदाहरणार्थ हे सुरुवातीचं प्रकरण पाहा. त्यात तुम्ही असं म्हणता... की – अंदमानच्या बेटापासून ते अरुणाचल प्रदेशापर्यंत... दर पंधरवड्याला एक भाषा मरण पावते आहे. शब्द. नाहीसे होताहेत. विशाल कृष्णविवर. आका-केडे ही भाषा लुप्त झालीये. लवकरच आका-कार भाषाही लुप्त होईल... पुढं तुम्ही एक अनुभव लिहिलाय...

अ : जेव्हा मी अगदी पहिल्यांदा आर्मी ट्रकमध्ये मागे बसून त्या गावात प्रवेश केला, तेव्हा मला तांदूळ, सुरण. पालक, संत्री, आलं, डुक्कर आणि शेळ्या दिसल्या. मग मला या सगळ्यांवर पिवळ्या रंगाच्या लहान लहान चिठ्ठ्या चिकटवलेल्या दिसल्या. मी तिथल्या माझ्या वाटाड्याला विचारलं, हे काय आहे? सगळ्याच गोष्टींवर या अशा चिठ्ठ्या का लावल्यात? तो वाटाड्या म्हणाला –

ज्ञ : **(स्थानिक भाषा)**

अ : म्हणाला, हा आमचा शब्दकोश आहे. आम्ही त्या त्या वस्तूसाठीचा मूळ शब्द त्या त्या वस्तूवर चिकटवलेला आहे. ही एकच पद्धत आमच्या लहानग्यांना कळते. त्यांना तेवढंच कळतं जेव्हढं त्यांना शिकवलं जातं; त्यांना जे शिकलं जातं, ते आम्हाला कळत नाही. मी विचारात पडले. यांचाही शब्दकोश लुप्त होत चाललाय म्हणजे? जेव्हा मी तिथल्या झोपडीत गेले, तेव्हा गावातल्या एका वृद्धानं माझं स्वागत केलं. तो आपल्या नातवाला म्हणाला...

ज्ञ : **(स्थानिक भाषा)**

अ त्या वृद्धानं आपल्या नातवाला त्यांच्या भाषेत कप भरून कुठलंतरी पेय आणायला सांगितलं. मात्र मुलाला आपल्या आजोबांचा तो शब्दच उमगेना. आजोबांनी नातवाला तीनचार वेळा सांगितलं पण नातवाचा चेहरा मात्र कोरा! त्याला स्वतःच्या भाषेचा फक्त एकच पापुद्रा माहीत होता. मग असं लक्षात आलं, की त्या गावात निव्वळ 'चहा'साठी ३६४ विविध शब्द आहेत...

ज्ञ : ते कसं काय?

अ : गरम चहासाठी एक शब्द, कोमट चहासाठी एक, पहाटेच्या चहासाठी एक, तर सायंकाळच्या चहाकरिता वेगळा, काम करताना प्यायच्या चहासाठी वेगळा तर आराम करताना घ्यायच्या चहाकरिता वेगळा, प्रचंड चिडलेलं असताना घ्यायच्या चहासाठी वेगळा. ('ज्ञ' कडे बघते) आणि प्रेमात असताना पिण्याच्या चहासाठी एक... मग तो वृद्ध म्हणाला की हा असा आमच्या मुलांचा शब्दकोश आटलाय. ते हे सगळं शब्दांविना फक्त पाहतात. कुठल्याही भावना न उमटलेल्या आपल्या नातवाच्या त्या हरवलेल्या चेहऱ्याकडे पाहून तो वृद्ध हताश झाला आणि त्यानं हृदयातून गायला सुरुवात केली...

(आदिवासी गीत गाऊ लागतो.)

ज्ञ : मग मी निघत असताना त्या वृद्धाला विचारलं की पुढं काय होईल? तर तो वृद्ध मला म्हणाला – ज्ञ : तुमचा भूतकाळ उज्ज्वल असो.

अ : बाबा, तुम्हाला भविष्यकाळ म्हणायचं असेल.

ज्ञ : नाही. मी काहीही चुकीचं बोललेलो नाही. या भागात भूतकाळ हा नेहमी एखाद्याच्या समोर बेतलेला असतो आणि भविष्यकाळ त्याच्या मागं ठाकलेला असतो, असं मानतात.

अ : तो म्हणाला.

ज्ञ : समोर पाहा, काय दिसतं?

अ : पुढचा रस्ता.

ज्ञ : बरोबर; पण तुला 'उद्या' दिसतो का?

अनुक्रमणिका

अ : नाही.
ज्ञ : तेच मी म्हणतोय. जर भविष्य तुझ्यासमोर असतं, तर दिसलंच नसतं का?
अ : आणि मग नमस्कार करून ते म्हणाले -
ज्ञ : मी कालच्या आधीच्या दिवसाची वाट पाहतोय. कारण जे काही आहे, तो आहे भूतकाळ.
अ : कारण भविष्य हे फारच अ-निश्चित आहे. **(विराम)** समाप्त. द एन्ड.
ज्ञ : मग तुम्ही एका परिशिष्टात म्हणता की... सगळ्या भाषा हृदयातून जन्म घेतात. नरड्यातून बोलणं-नरड्यातून गाणं हे आजच्या काळाचं रूपक आहे.
अ : एक गुप्त संदेश...
ज्ञ : एक गुप्त संदेश.. त्यांच्यासाठी ज्यांना माहितीये विरुद्ध ते ज्यांना माहीत नाही. एक नवीन भाषा जी एका जुन्या भाषेला मागे सोडून पुढे जात आहे. सापानं टाकलेल्या कातीसारखी. सावध! हं... क्लोझ्ड कोट. ज्यांना माहीत नाही विरुद्ध ज्यांना माहीत आहे. जे वाचू शकतात विरुद्ध जे शब्दांमधली जागा वाचू शकतात. आह. नाईसली पुट. हं.. पुढे तुम्ही म्हणता : भाषा नाहीशा होताहेत. शब्द गायब होतायेत. खरं वाटतं तुम्हाला? आर यू सिरिअस?
अ : अर्थात. १९६१च्या जनगणनेनुसार १६५२ 'मातृभाषा' नोंदवल्या गेल्या होत्या. त्यानंतर केवळ दहा वर्षांनंतर १९७१ च्या जनगणनेत 'निव्वळ' १०८ मातृभाषा उरल्या.
ज्ञ : ...मग? उर्वरित १५४४ मातृभाषांचं काय झालं?
अ : मला वाटतं की ते तुम्हाला माहितीये. उर्वरित सर्व १५४४ मातृभाषा या एकाच गाठोड्यात वळल्या. या गाठोड्यातील सर्व भाषेची नोंद झाली ती एकशे नववी भाषा म्हणून! उरलेल्या त्या 'इतर' बनल्या. 'इतर' सगळा इतिहास, गाणी, सुभाषितं, म्हणी, गोष्टी, आपुलकीच्या हाका आणि तोडकं-मोडकं व्याकरण - सगळं गेलं. विनाश पावलं. शासकीय भाषा आयुक्ताच्या एका स्वाक्षरीनं त्या १५४४ मातृभाषांची माणसं लुप्त झाली, विरून गेली. विस्थापित झाली. विघटित केली. अफेजीया. वाचाशक्तिपात. मेंदूवर झालेल्या आघातांमुळे बोलण्याची शक्ती गमावणे. भाषा तुटली. जिवंतपणा हरवला. उरला पोकळ देश! आणि हा त्याचा पुरावा **(पत्र दाखवते)** Ba Ba Back Ship. Have you any tool? **(ती काही गाते) एक क्षण असाच... वास्तवात परत. विराम)** आणि अशा प्रकारे... आम्ही वास्तवात परततो.
अ : वास्तवापासून भासमय जग वेगळं करणंच अशक्य झालंय आता.
ज्ञ : खरं आहे. हे बघा.
अ : काय आहे हे?
ज्ञ : मगाच्या सारखं टेक्स्ट बुक नाही. बुक आहे. शीर्षक वाचा.
अ : १००१ अरेबिअन नाईट्स.
ज्ञ : १००१ अरेबिअन नाईट्स. आता, पुस्तक उघड आणि वाचा.
अ : अरे, हे अमर चित्र कथा आहे.
ज्ञ : पानं तर उलटा.
अ : वोह! व्से झायेबलो! पिझ्देत्स ना खुई ब्ल्याद! बुलशीट!
ज्ञ : आब्राकाडाब्रा!
अ : पानं पूर्णपणे रिकामी आहेत. सगळीच्या सगळी. शब्द कुठेयत? बघा.
ज्ञ : रिक्त! हेच म्हणण्याचा मी प्रयत्न करत होतो. शब्द शब्द शब्द... सगळे उडाले! इथं, या बिल्डिंगमध्ये.

झेरॉक्स काढत, संग्रहांतून काही ठरावीक जुन्यापुराण्या पत्रंची कात्रणं काढत आम्हीही भाषा आणि शब्द वाचवण्याच्या प्रयत्नांत आहोत. शोध सुरू आहे. जे काही सापडेल त्याचा; अगदी संवादाचा एखादा तुकडा, निसटलेला स्वल्पविराम, पूर्णविराम, उद्गारवाचक चिन्ह, उपमा, अलंकार, वृत्त, छंद, गण, मात्रा, व्याकरण... हे टिकवण्याचा आमचा प्रयत्न सुरू आहे. पण काही गोष्टी अजून अं... अज्ञात आहेत; आणि आताच्या काळात तर कोणीतरी शब्दांना भलतीच शिकवण देतंय, आताच्या काळात तर अक्षरांना ब्रेन-वॉश करतंय, असा माझा संशय आहे.

अ : रियली?

ज्ञ : आधी याची काही चिन्हं दिसली होती. तुमच्या लक्षात असेल तर... संयुक्त राष्ट्रामध्ये आपल्या मंत्र्यांनी भलत्याच कुणाचंतरी भाषण वाचलं होतं. हे आधीपासून घडत आलंय. शब्द त्याही वेळी गूढपणे आपलं रूप पालटत होते; पण आता ते वरचेवर होऊ लागलंय. साथीसारखं. प्लेगची साथ आल्यासारखं ते पसरतंय. मणिपालमध्ये राहणाऱ्या माझ्या भाच्चीला तिच्या थिसीससाठी महाश्वेतादेवी यांचं अरण्येर अधिकार अभ्यासायचं होतं. जेव्हा तिनं पुस्तक उघडलं, तेव्हा ते भलतंच पुस्तक होतं. एम.टी. वासुदेवन नायरांच रान्दामूझ्हम. मागच्याच आठवड्यात तिनं मला कॉल केला. मी तिला पुस्तक कुरिअर करायला सांगितलं. आणि तुम्हाला माहितीये ते काय आहे... हियर... बघा.

अ : हे अरण्येर अधिकार नाही आणि हे रान्दामूझ्हमही नाहीये.

ज्ञ : आय नो, आय नो. ते गुर्दीयाल सिंग यांचं मार्ही दा दिवा आहे. मी वाचलं.

अ : हे पंजाबी नाही.. आणि गुर्दीयाल यांचंही नाही...

ज्ञ : मग?

अ : हे... मराठीत आहे.. वि.वा. शिरवाडकर यांचं नटसम्राट. मुखपृष्ठावरच लिहिलंय.

ज्ञ : का? बघू? **(दचकून)** नाही नाही तेही नाहीये.

अ : म्हणजे...

ज्ञ : या खुदा. हे फिराक गोरखपुरींच गुल-ए-नगमा आहे.

अ : बघू बघू... थिस इज बिझार! हे काही उर्दू नाही.

ज्ञ : मग?

अ : हे कन्नड आहे. शिवराम कारंथंच मूकाजिया कानासुगालू... मूक्या आज्जीची स्वप्ने...

ज्ञ : अ-कल्पितच आहे हे सगळं. जेमतेम तासाभरापूर्वी हे गुर्दीयाल सिंगांचं पुस्तक होतं. मी स्वतःच्या डोळ्यांनी बघितलंय आणि आता तर शब्द आपलं रूप आपल्या डोळ्यांसमोर पालटतायंत. असं **(टिचकी)**. बहुधा ते आपल्याला चुत्यात काढताहेत. लोकांना जर या सगळ्याचा काही वास जरी लागला, तर अशक्य होईल. नशीब एवढंच, की या देशात कोणीच काहीच वाचत नाही. त्यामुळे आपल्याला काही प्रॉब्लेम नाही. काय गलिच्छ प्रकार आहे... *टॉवर ऑफ बाबेल!*

ज्ञ : टॉवर ऑफ बाबेल!

अ : बायबलमध्ये एक मिथक आहे. असाच एकदा अखंड अखंड अखंड अखंड कोसळणारा पाऊस आला. अगदी असाच. त्यामुळे महापूर आला. लोक मग एका गावात जमले. त्या लोकांनी एक *टॉवर*... मनोरा बांधला स्वर्गात जायला! पण स्वर्गात येणं देवांना मान्य नव्हतं. देवांनी डाव टाकला. त्या जमलेल्या लोकांची भाषा भ्रष्ट केली. त्यामुळं लोकांना स्वतःचीच भाषा कळेनाहीशी झाली. विचारांचा एकच कोलाहल माजला. भाषांचं युद्ध सुरू झालं. आणि मग एकमेकांची भाषा न कळणारे ते लोक जगभर विखुरले. *टॉवर ऑफ बाबेल...*

अनुक्रमणिका

ज्ञ : पण ही देवाची कामगिरी आहे, असं तुम्हाला वाटतं?
अ : म्हणजे...
ज्ञ : वाळवी!
अ : वाळवी?
ज्ञ : बापरे! पाहा. ते सगळंच नष्ट करताहेत. 'गाथा सत्तसई', कालिदास, वेद व्यास, वाल्मीकी, सार्त्र, कामू, बेकेट, शेक्सपिअर आणि बहा उद-दिन वलादनं टिकवून ठेवलेली पर्शियन पुस्तकं सारं सारं नष्ट करताहेत.

प्रखर प्रकाश येतो. ज्ञ आधीचा गोगल आणि मास्क घालतो.

अ : आपलं काय होईल!
ज्ञ : आपलं?
अ : आपल्या गोष्टीचं...
ज्ञ : आपल्या जगावेगळ्या गोष्टीचं...
अ : *आपल्या जगावेगळ्या प्रेमकथेचं...* ज्यात ज्यात ज्यात ज्यात ज्यात ज्यात
ज्ञ : खुनाचे... कपटाचे... छळाचे...
अ : प्रेमाचे शब्दच नाहीत...
ज्ञ : पण... आपली प्रेमकथा महत्त्वाची आहे का?
अ : आहे तर. आहेच. या क्षणी जगातील सर्व पुस्तकांपेक्षा ती सरस आणि सुरस आहे...

मेसेजची बीप. प्रकाश येतो. ज्ञ फोटो दाखवतो

ज्ञ : यांना ओळखता?
अ : ब्रह्माजी!
ज्ञ : वा! तुम्हाला ओळख पटली तर! ब्रह्माजी! हे तुमचे महान लेखक.
अ : ते पण अं... इतर फोटोमधल्यांसारखे... गायब झालेत का?
ज्ञ : नाही... म्हणजे अजून तरी नाही.
अ : आह. गुड. ओ! एता हराशो! (ओ दॅट्स नाईस)

विराम

ज्ञ : तर हे तुमचे महान लेखक ब्रह्माजी! तुमच्या वडलांचे मित्र. त्यांच्या अंगाखांद्यावर खेळलाय. त्यांनी अंगाईगीत गाऊन तुम्हाला निजवलंय. इन फॅक्ट, असं म्हणतात की त्यांच्या बालकवितांचा संग्रह हा केवळ तुमच्यासाठी बनवला गेलाय. दर रविवारी सकाळी ९ वाजून १८ मिनिटे आणि २८ सेकंदानी ते तुमच्याकडे यायचे, बरोबर? आमच्याकडे सर्व माहिती आहे. आमची त्यांच्यावर एकटक पाळत होती. या देशातल्या उत्तम लेखकांना असं संरक्षणाशिवाय आम्ही वावरू देऊ शकत नाही. अखेर ते लेखक आपली राष्ट्रीय मालमत्ता आहेत. आणि हे तुमचे महान लेखक... ब्रह्माजी!... ते तर उत्तमातील सर्वोत्तम आहेत. **विराम**
अ : ओहो! तर असं आहे तर! भाषेची वाट... ब्रह्माजींचा घाट... म्हणून मला इथं आणलं रातोरात! अखेर दिसतंय त्यावरून तुम्हाला माझी मदत हवीये, असं वाटतं.
ज्ञ : हं. गोष्ट काये की, तुमच्या महान लेखकांना साहित्यातला सर्वोच्च पुरस्कार मिळणार आहे. कुठल्याही क्षणी त्याची घोषणा होईल.
अ : आणि हे त्याआधीच तुम्हाला माहतीये? कसं?
ज्ञ : स्टॉकहोममधले आमचे मित्र...

अनुक्रमणिका

अ : अहा! तो... नोबेल पुरस्कार. सर्वोच्चच.

ज्ञ : होय. पण तुम्ही महान लेखकांना हे सांगू शकत नाहीस.

अ : स्वाभाविक आहे. ते सांगण्याची काही गरज नाही. माझा त्यांच्याशी काहीच संपर्क नाहीये. सो? मला नेमकं काय करायचंय?

ज्ञ : संपर्क पुनःस्थापित करायचाय.

अ : एवढंच?

ज्ञ : काही नियम आहेत. ही सगळी मोहीम उघडपणे गुप्त आहे. प्रेसला याचा सुगावा लागणार नाही आणि अगदी महान लेखकांनाही नाही, याची खात्री करून घ्या. जेव्हा तुम्ही घरी पोहोचाल तेव्हा तुमच्या फ्रीजमध्ये एक अज्ञात पाकीट ठेवलेलं असेल – ५०० रुपयांच्या कडक नोटांनी भरलेलं. हे हाताला गरम लागेल, ज्यावरून ते तुम्ही घरी पोहचण्याच्या ३० मायक्रो सेकंद आधी तिथं ठेवलं गेलेलं आहे, हे तुमच्या लक्षात येईल. त्या पाकिटात काय आहे, याची मला अजिबात कल्पना नाही. या इमारतीच्या कुठल्याही मजल्यावरच्या कुठल्याही माणसाला त्यात काय आहे हे माहीत नाही. डू आय मेक मायसेल्फ क्लिअर?

अ : क्रिस्टल क्लिअर.

ज्ञ : या मुद्याकडे तुम्ही कोणत्याही प्रकारची पब्लिसिटी अट्रॅक्ट करून घेऊन शकत नाहीस. दर तासाला तुम्ही मला जे चालू आहे, त्याची माहिती द्याल आणि त्यानुसार तुम्हाला पुढच्या सूचना मिळतील.

अ : तुम्ही मला जखडायला लागलाय...

ज्ञ : मला वाटतं तुम्हाला हे उत्तमरीत्या जमू शकेल. तुमची क्रेडेन्शीयल्स... अधिकारपत्र पूर्णपणे निःष्कलंकित आहेत. अजून काही?

अ : मला नक्की काय करायचंय?

ज्ञ : मागे एकदा महान लेखकांनी एक कविता सादर करण्याचा प्रस्ताव मांडला होता.

अ : कुठली?

ज्ञ : त्यांच्या अं... 'क्रेपेस्क्यूलर' संधिप्रकाशात – या संग्रहातली.

अ : मला माहितीये. आम्ही दोघांनी मिळून पॉलिशमध्ये त्याचा अनुवाद केला होता.

ज्ञ : वेल, देअर यू आर... २६ जानेवारीला महान लेखक राजधानीत ती कविता वाचणार होते. आम्ही त्याची नीट पडताळणी केली आणि सेन्सॉर केली. त्याकरता योग्य साहित्यिक सल्लागार वापरले. काहीच काळबेरं नव्हतं.. अखेर प्यारे पंतप्रधान उपस्थित असणार होते. ते मोठे चाहते आहेत. अगदी त्यांच्या महाविद्यालयीन जीवनापासून, म्हणे. त्यांचा फ्रायडे क्लब असायचा. नाटकं, कविता आणि गद्य वाचायचे. शाल आय गो ऑन? **(अ होकारार्थी मान हलवते)** तर 'क्रेपेस्क्यूलर'च्या ऐवजी काय झालं, तर तुमच्या महान लेखकांनी पोर्नोग्राफीचे उतारे वाचायला सुरुवात केली. उच्चारता येणार नाही अशा अवयवांबद्दल बोलत होते. मोठी आपत्ती. अल्दो, मी सांगितलंच पाहिजे, की पंतप्रधान आणि त्यांच्या पाठीराख्यांनी मात्र जोरजोरात टाळ्या वाजवल्या. स्टँडिंग ओव्हेशन आणि महान लेखक आपलं गलिच्छ तोंड बहुधा... डेटॉलनं धुवायला पळून गेले. कपडे बदलायच्या खोलीत वळून मला म्हणाले... वाचव. मला मदत कर. माझ्या तोंडातून पडणाऱ्या या शब्दांना थांबव!

अ : हं.

ज्ञ : स्टॉकहोममध्ये आम्हाला याची पुनरावृत्ती घडायला नकोय. तुम्हाला त्याची खात्री करून घ्यावी लागेल. शक्य आहे?

अ : मी... प्रयत्न करू शकते.

अनुक्रमणिका

ज्ञ : मला उत्तर हवंय. आत्ता.

अ : मला एक हुसैन मिळू शकेल?

ज्ञ : एक हुसैन?

अ : हुसैन कॉफी? तुम्ही प्रॉमिस केली होती. नो शुगर.

ज्ञ : मी ऑर्डर करतो.

अ : गुड. कॉफी येईपर्यंत मी एक फोटो तुम्हाला दाखवला तर चालेल?

ज्ञ : (चमकतो. चाचरत -) हो

अ : तुमचे कॅमेरे सुरू झालेच असतील असं मी समजते. तर तिकडे पाहा.

ज्ञ : कुठं? काहीच दिसत नाही.

अ : ते काय समोर? डोळ्यांसमोर अंधारी आलीय का?

ज्ञ : छे हो. समोर काहीही नसताना काहीतरी आहे असं कसं म्हणता येईल?

अ : तुम्ही इतक्या वेळापासून तेच तर करत आहात. तर नीट पहा.. ओळखलं? **(विराम)** या समा ई. वैतरी भाषेच्या लेखिका. यांनी लक्षावधी कविता रचल्या. त्या कविता त्यांच्या समाजाचा भाग होत्या. पण त्यांना विस्थापित व्हायला भाग पाडलं गेलं. ते सारे विरून गेले, लुप्त झाले कुठल्याही नोंदीविना अथवा फोटोविना. तर त्या समा ई बाई घनदाट जंगलात राहायच्या. त्यांना फुलपाखरांशी आणि हो सुरवंटाशीही बोलायची कला अवगत होती. त्यांच्यावर दोन पुरुष प्रेम करत. पहिल्यानं त्यांच्याशी लग्न केलं. दुसऱ्यानं त्यांना मूल दिलं. पहिल्या पुरुषाला त्यांनी शिकवले ९९९ शब्द प्रेमासाठीचे। तर दुसऱ्या पुरुषाला त्यांनी शिकवले ९९९ शब्द यातनेसाठीचे! एक दिवस त्या बाई मला म्हणाल्या, मुली, भाषा कधीच मरत नाहीत.. ती अधिक शक्तिशाली भाषांकडून मारली जाते. आणि दुसऱ्याच दिवशी त्या बाईंचा मृत्यू झाला. मृत्यू! त्यांच्या मृत्यूचं अतीव दुःख दोन पुरुषांना झालं. होणारच की! त्या दिवशी, मला कळलं की त्यांच्या भाषेत मृत्यूसाठी *केवळ* एक अक्षर होते... ह असे! मृत्यू एकाक्षरी होता. एक दिवस सूर्य उगवलाच नाही.. त्या दिवशी तिच्यावर प्रेम करणाऱ्या दोन पुरुषांचा मृत्यू झाला... एकूण चार मृत्यू मी पाहिले.

ज्ञ : चार?

अ : चार मृत्यू! ते तिघे आणि चौथा त्यांच्या भाषेचा! आपल्या निर्मिलेल्या कोणत्याही गोष्टींहून अधिक पुरातन असे शब्द... गेले.. सर्व गेलं.. चारही जळाले.. अस्थी समुद्रात बुडल्या.. आणि मी त्याच किनाऱ्यावर उभी राहिले... या बाळासह... दॅट्स हाऊ आय गॉट द बेबी... समा ई बाईचं हे वैतरी भाषेचं बाळ!

(फोन वाजतो. मेसेज बीप.)

मेसेज : बबिताऽऽऽ (आणि उर्वरित मेसेज अनाकलनीय/जीब्रीश भाषेत. ज्ञ अविश्वासानं पाहू लागतो)

अ : हे काय होतं?

ज्ञ : माझी आई.

अ : अनाकलनीय होतं ते. ती शब्दशः निरर्थक बोलतीये.

ज्ञ : ऱ्हास... अनाकलनीय... त्याला सुरुवात झालीये.

अ : कशाला?

ज्ञ : टॉवर ऑफ बाबेल. भाषांचं युद्ध. शब्दांचं युद्ध.

अ : काय म्हणताय काय?

ज्ञ : विश्वास नाही बसते नं? परत ऐका. आधीचे मेसेजेस.

ज्ञ आधीचे सगळे मेसेजेस रिवाइंड करून ऐकतो. सगळे अनाकलनीय. विजांचा कडकडाट. शांतता. अंधार.

ज्ञ : इज देअर एनिबडी आउट देअर?

अ : इज देअर एनिबडी आउट देअर? मला काहीच दिसत नाहीये.

ज्ञ : साहेब मला कळवताना अत्यंत खेद होतोय की अख्खे हजार मजले वाळवीनं उद्ध्वस्त केलेले आहेत... अनाकलनीय... अकल्पित... अकल्पित... ऱ्हास... विनाश... आय रिपीट, अख्खे हजार मजले...

अ : आह!

ज्ञ : काय झालं?

अ : **(अचंबित होऊन)** तुझ्या लक्षात आलं का?

ज्ञ : आणि तेव्हाच माझ्या लक्षात आलं...

अ : की माझे पाय आता जमिनीला लागून नाहीयेत. माझे पाय... म्हणतात जमिनीला बाय.

ज्ञ : की हे स्वप्न की वास्तव?... की ती... ती हवेत चक्क तरंगत होती... नोबेल वायूसारखी.

अ : मी मुक्तपणे आकाशात विहरत होते.

ज्ञ : की ती आकाशात उंच भराऱ्या घेत होती.

अ : आकाशात वर खाली उड्या मारत असताना मी बाहेर, अंधारात पाहिलं. पाऊस थांबला होता. नदीच्या वाढत्या पाण्यात वाळवी बुडून गेली होती.

ज्ञ : ती वर तिथे किती खूश दिसत होती. तिच्या डोक्यावर आकाशगंगा दोन पॉइंट एक किमी प्रतितासाच्या गतीनं प्रवास करीत होती. आपला ग्रह स्वतःच्याच अक्षावर गिरक्या घेत होता. ज्यामुळे दोन वस्तू एकमेकांकडे आकर्षित होतात, तो न्यूटनचा गुरुत्वाकर्षणाचा नियम ढळताना मी बघितला.

अ : आणि तेव्हाच...

ज्ञ : आणि तेव्हाच... सूर्याभोवती एक लाख सात हजार किमी प्रतितासच्या गतीनं प्रदक्षिणा घालणाऱ्या पृथ्वीला सूर्याचं दर्शन झालं. सूर्याकडून भलामोठ्ठा प्रवास करून एक चुकार सूर्यकिरण तिच्या केसांवर विसावला...

अ : एक सूर्यकिरण माझ्या केसांत नृत्य करू लागला.

ज्ञ : आणि मग कुठल्याही कारणाशिवाय...

अ : आणि मग कुठल्याही कारणाशिवाय मी माझी नवी कविता म्हणू लागले.

(विजांचा कडकडाट. रंगमंचावर प्रकाश परततो. अ हवेत तरंगताना दिसते.

गाणं म्हणते. विराम)

कारण
नवा
काळोख
नवी
कविता
नवं
दुखलेपण
नवं
एकलेपण

नवा
आकांत
नवा
एकांत
नवी
पोकळी
हॅलो
(स्प्रे उडवते)
मिस्टर डायस्फ्रोजियम, सुई जेनेरीस, मिस्टर कावकाव
तू आहेस का?
वाळवीला तुला फस्त करू देऊ नकोस.
हॅलो मिस्टर डायस्फ्रोजियम,
आजूबाजूचं आपलं सारं ठार मारलं गेल्यानंतर
हे असं पोकळीत, अंधूक प्रकाशात जगणं
खूप खूप खूप खूप अवघड असतं.
हॅलो
तू आहेस का?
या
आभासी आभासात
आवास्तवी वास्तवात
अनाकलनीय आकलनात
आहेस का तू?
हॅलो
हे पाहा माझे पाय टेकले पुन्हा
माझे पाय टेकले पुन्हा
आता जमिनीवर
या जमिनीवर
पाहा
या ३२१ व्या मजल्यावर
(तो दिसू लागतो. ती आनंदाने चीत्कारते)
आय सी यू... अगेन... खुनिया
(दोघे हसतात.)
आणि तेव्हा मी त्याला पाहिलं.
पुनरुत्थान
रायझिंग फ्रॉम द डेड
त्यांनी वाळवीला हरवलं होतं.
(हसत)

अनुक्रमणिका

अ : (प्रेक्षकांना) तर अशा या चमत्कारिक परिस्थितीतही आमच्या तरून वर आलेल्या सुरस प्रेमगाथेत, एखादी सुयोग्य विचार करणारी स्त्री जे करेल तेच मी केलं. मीच मागणी घातली माझ्या दुसऱ्या नवऱ्याला या ३२१व्या मजल्यावर!

सो (हसतात)

ज्ञ : या विखन्ड विखन्ड विखन्ड विखन्ड परिस्थितीबद्दल दिलगीर आहे.

(ते पाहतात. हसतात. बाळासह जवळ येतात. गाणे गाऊ लागतात.)

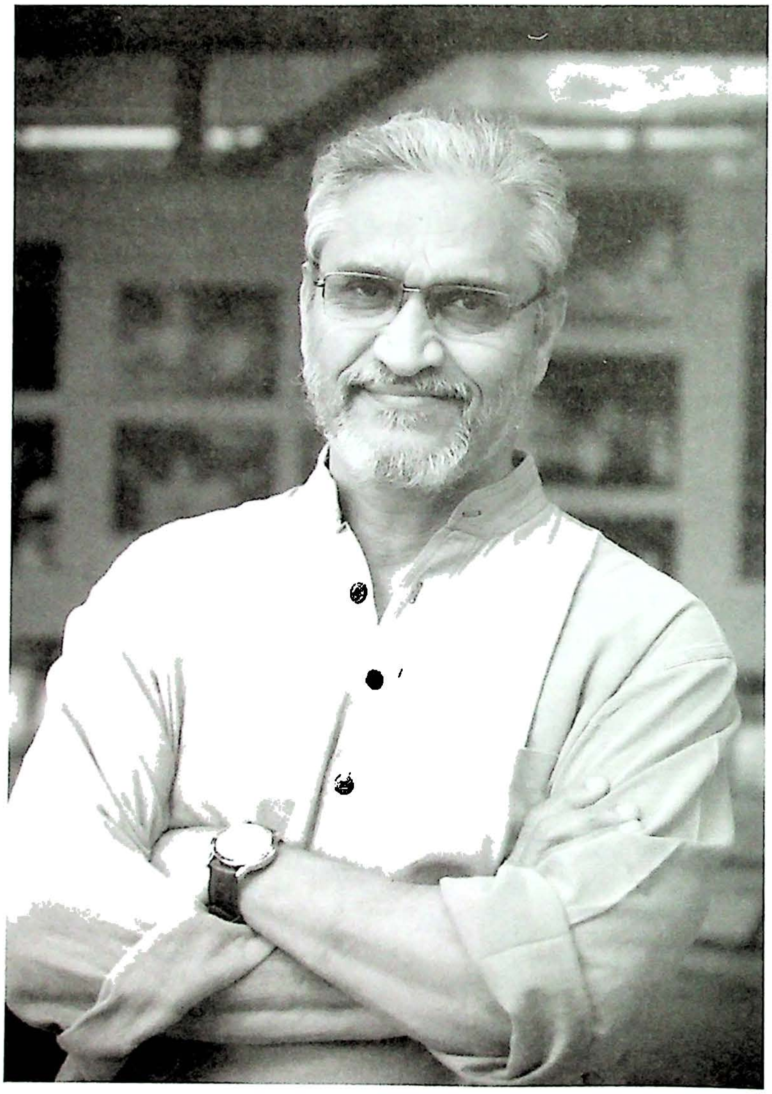
– पडदा –

• • •

रामू रामनाथन
इमेल : rramu.rramu@gmail.com

''माझं नाटक हेच माझं चरित्र आहे!''

अतुल पेठे यांची **ओंकार गोवर्धन** यांनी घेतलेली मुलाखत



अनुक्रमणिका

या मुलाखतीबद्दल...

आयुष्यभर केवळ नाटक या माध्यमाचा ध्यास घेतलेले आणि त्यात सातत्याने नवनवे प्रयोग करीत आलेले ज्येष्ठ दिग्दर्शक, लेखक, अभिनेता आणि निर्माता अतुल पेठे यांची ही विशेष प्रदीर्घ मुलाखत 'युगवाणी'च्या 'नाटक-विशेष अंका'त वाचकांच्या हाती देताना आम्हाला आनंद होतो आहे.

अतुल पेठे गेल्या चार दशकांहून अधिक काळ मराठीतील प्रायोगिक रंगभूमीवर अथकपणे पूर्णवेळ कार्यरत आहेत. महाराष्ट्रातील विविध ठिकाणी जाऊन अनेक स्वयंसेवी संस्था, संघटना, 'नाटकवाल्यां'चे किंवा नाटकप्रेमींचे लहानमोठे गट, इतर नाट्यसंस्था, वेगवेगळ्या यंत्रणा, एखाद्या शहरातील काही संवेदनशील लोक, इतर क्षेत्रातील सर्जनशील कलावंत अशा साऱ्यांशी जोडून घेत त्यांनी महाराष्ट्रभरातले नाट्यसंवेदन जागते ठेवले. त्यांनी गावोगावी अनेक कार्यशाळा घेतल्या, नाटकांचे प्रयोग केले, स्थानिक रंगकर्मीसोबत काम करून त्यांना मार्गदर्शन केले आणि नाट्यकलेचे संवर्धन करण्यात आपले योगदान दिले. नाटक या माध्यमाचा वापर करून वैचारिकता जपत समाजप्रबोधन आणि विचारप्रसार करणाऱ्या मोजक्या रंगकर्मीपैकी ते एक आहेत. नाटक करताना अनेक जोखिमी पत्करून ते आपले सादरीकरण करीत आले आणि लोकशाही मूल्यांवरचा विश्वास दृढ होईल अशा नाट्याशयासोबतच ते कटाक्षाने राहिले. निकोप आशयासोबतच त्यांनी सातत्याने रंगभाषेचे अनेक नवे प्रयोग केले आहेत हेही लक्षात घ्यायला हवे.

समाजाच्या परिघावरील लोकांना सोबत घेऊन त्यांनी नाटक केले. 'सत्यशोधक' हे नाटक त्यांनी अभिनयाची कुठलीही पार्श्वभूमी नसलेल्या पुणे महानगरपालिकेच्या सफाई कामगारांना सोबत घेऊन केले. नाट्यमाध्यमाचा परीघ रुंदावत त्यांनी नाटकातून 'आरोग्यसंवाद', 'मानसरंग' हे आरोग्यविषयक उपक्रम राबवले. डॉ. नरेंद्र दाभोळकर आणि कॉम्रेड गोविंद पानसरेंच्या हत्येनंतर त्यांनी 'रिंगणनाट्य' सुरू केले आणि या चळवळीअंतर्गत शेकडो प्रयोग केले.

त्यांनी दिग्दर्शित केलेली 'शीतयुद्ध सदानंद', 'वेटिंग फॉर गोदो', 'सूर्य पाहिलेला माणूस', 'आनंदओवरी', 'सत्यशोधक' (मराठी आणि कन्नड), 'चौक', 'प्रेमाची गोष्ट?', 'समाजस्वास्थ्य', 'शब्दांची रोजनिशी', "Mall Practice and the show', 'Confessions' ही नाटके राष्ट्रीय आणि आंतरराष्ट्रीय नाट्य महोत्सवात सादर झाली आणि गाजली. त्यांनी लिहिलेली, अनुवादित केलेली अनेक नाटके तसेच 'नाटकवाल्याचे प्रयोग' हे त्यांचे नाट्यविषयक लेखनाचे पुस्तक प्रकाशित झाले आहे.

नाटकाखेरीज त्यांनी ज्येष्ठ नाटककार विजय तेंडुलकर, सतीश आळेकर, कवयित्री बहिणाबाई चौधरी, भाषातज्ज्ञ अशोक केळकर यांच्यावर अभ्यासपूर्ण माहितीपट केले आहेत. त्यांनी केलेले 'कचराकोंडी' '(The Garbage Trap)' हा सफाई कर्मचाऱ्यांच्या जीवनावरील माहितीपट तसेच 'SEZ - Prelude to -narchy' हे माहितीपट गाजले. सोबतच त्यांनी आकाशवाणी मालिका आणि 'ऑडियो बुक्स'देखील केले आहेत. त्यात भालचंद्र नेमाडे यांच्या कादंबऱ्या 'कोसला' आणि 'हिंदू' यांची वाचने लक्षणीय ठरली.

'महाराष्ट्र शासन दिग्दर्शन आणि अभिनय नाट्य पुरस्कार', 'तन्वीर नाट्यधर्मी पुरस्कार', 'महाराष्ट्र फाउंडेशन नाट्य योगदान पुरस्कार', 'महाराष्ट्र फाउंडेशन डॉ. नरेंद्र दाभोळकर पुरस्कार' आणि कोलकाता येथील 'विष्णू बसू सन्मान' असे अनेक महत्त्वाचे पुरस्कार त्यांना मिळाले आहेत.

'युगवाणी'करिता सविस्तर मुलाखत देण्यासाठी नाट्यकलेशी प्रतिबद्ध असलेल्या अतुल पेठेंनी संमती दिली आणि आवश्यक ते सहकार्य केले याबद्दल आम्ही त्यांचे मन:पूर्वक आभारी आहोत.

ही मुलाखत घेणारे तरुण रंगकर्मी ओंकार गोवर्धन हे रंगभूमीवरील उत्तम नट आणि नाट्य अभ्यासक म्हणून ओळखले जातात. आपल्या अभिनयाने त्यांनी या क्षेत्रात स्वतःचा ठसा उमटवला आहे. अनेक चित्रपटांमध्ये आणि मालिकांमध्ये त्यांनी अभिनय केला आहे आणि त्याकरिता त्यांना अनेक नामांकने आणि पुरस्कार मिळाले आहेत. ते भाषांतरकारही आहेत. 'स्तानिस्लाव्हस्कीच्या ॲन आर्ट ऑफ द स्टेज' या पुस्तकाच्या त्यांनी केलेल्या 'रंगमंचकला' या मराठी अनुवादाला २०१९ साली बाळशास्त्री जांभेकर अनुवाद पुरस्काराने गौरविण्यात आले. 'युगवाणी'ने केलेल्या

अनुक्रमणिका

अतुल पेठे यांनी दिग्दर्शित केलेली नाटके

(नाटकाचे नाव, कंसात प्रयोगांची संख्या आणि त्यानंतर पहिल्या प्रयोगाचे वर्ष)

१) चेस (५०) – १९८३
२) डायरीची दहा पाने (२५) – १९८३
३) क्षितिज (१५) – १९८५
४) बसस्टॉप (२५) – १९८७
५) मामका:पांडवाश्चैव (२५) – १९८७
६) शीतयुद्ध सदानंद (११) – १९८९
७) वळण (१०) – १९९१
८) टॅक्स फ्री (१०) – १९९१
९) वेटिंग फॉर गोदो (४५) – १९९२
१०) ऐस पैस सोयीने बैस (२५)– १९९५
११) प्रेमाची गोष्ट ? (७७) – १९९७
१२) सूर्य पाहिलेला माणूस (१००)– १९९९
१३) उजळल्या दिशा (६५) – २००१
१४) आनंदओवरी (७०) – २००२
१५) चौक (सहदिग्दर्शक – मकरंद साठे) (३८) – २००४
१६) गोळायुग (४) – २००६
१७) मी... माझ्याशी (४०) – २००९
१८) दलपतसिंग येती गावा (२०) – २०१०
१९) सत्यशोधक (११८) – २०१२
२०) आषाढातील एक दिवस (७७) – २०१३
२१) सत्यशोधक (कन्नड) (७५) – २०१५
२२) तर्कांच्या खुंटीवरून निसटलेले रहस्य (५२) – २०१५
२३) प्रोटेस्ट (१) – २०१५
२४) समाजस्वास्थ्य (७८) – २०१७
२५) किमया (४०) – २०१८
२६) परवा आमचा पोपट वारला (४५) – २०१९
२७) शहर – टूट के क्षण (४) – २०१९
२८) शब्दांची रोजनिशी (५९) – २०२०
२९) ताल-भवताल (४) – २०२१
३०) MallPractice and the show (२०) – २०२३
३१) बिगडे बिम्ब (६) – २०२३
३२) Confessions (१) – २०२३

विनंतीचा स्वीकार करून अतिशय परिश्रमाने आणि अभ्यासपूर्वक त्यांनी ही मुलाखत घेतली आहे. याकरिता त्यांचे मनापासून आभार!

पुणे येथे दिनांक १९, २०, २१ सप्टेंबर २०२३ अशा तीन दिवस चाललेल्या या मुलाखतीच्या ध्वनिमुद्रणावरून त्याची निर्दोष अशी लिखित संहिता तयार करण्याचे कठीण आणि किचकट काम सुप्रसिद्ध निवेदिका आणि अनुवादक वृषाली देशपांडे यांनी आवडीने केले. युगवाणीतर्फे त्यांचे विशेष आभार!

सप्टेंबर २०२३ मध्ये घेतलेल्या या मुलाखतीच्या संहितेचे पुढे अतुल पेठे यांच्यासोबत मुलाखतकार आणि संपादक, युगवाणी यांनी एकत्रित वाचन केले. त्यानंतर या मुलाखतीच्या प्रदीर्घ संहितेतील पुनरुक्तीचा, अतिविस्ताराने अनावश्यक वाटलेला काही भाग सर्वानुमतीने गाळून, बोलण्यात आलेल्या संदर्भात आवश्यक असलेल्या दुरुस्त्या करून, संपादकीय पुनरवलोकन करून अंतिम संहिता तयार करण्यात आली. या कामी अतुल पेठे आणि ओंकार गोवर्धन यासोबतच रोहिणी पेठे यांनी केलेले सहकार्य निश्चितच उल्लेखनीय असे आहे.

दृक्‌श्राव्य माध्यमातील अनेक प्रलोभने आणि मोह टाळून आयुष्यभर केवळ नाटकाशी बांधिलकी मानणाऱ्या या 'रंगधर्मी'ची ही विशेष मुलाखत 'युगवाणी'च्या वाचकांकरिता त्यात चर्चिल्या गेलेल्या अनेक महत्त्वाच्या मुद्द्यांमुळे फक्त वाचनीय मजकूर या स्तरावर न राहता विचारांना चालना देणारी ठरेल असा विश्वास वाटतो आहे. अतुल पेठे येत्या १४ जुलैला वयाची साठी ओलांडत आहेत हाही एक योगायोगच. त्यामुळे त्यांना यापुढील काळातील खडतर वाटचालीकरिता भरपूर शुभेच्छा!

– संपादक, युगवाणी

अनुक्रमणिका

''माझं नाटक हेच माझं चरित्र आहे!''

अतुल पेठे यांची ओंकार गोवर्धन यांनी घेतलेली मुलाखत

शब्दांकन : वृषाली देशपांडे



साधारणत: ऑगस्ट (२०२३) महिना अखेरीस मला 'युगवाणी'च्या संपादकांचा फोन आला. 'युगवाणी'करिता अतुल पेठे यांची एक सविस्तर, दीर्घ मुलाखत घ्यावी अशी योजना त्यांच्या मनात होती. ती मुलाखत घ्यायला मला आवडेल का हे विचारण्याकरिता त्यांनी मला फोन केला होता. मी नाही म्हणण्याचा प्रश्नच नव्हता. त्यामुळे मी होकार देऊन मुलाखत घेण्याच्या दृष्टीने तयारी सुरू केली.

अतुल सर गेली चाळीस वर्षे रंगभूमीवर काम करीत आहेत. आशय, विषय, प्रयोग, मंचन पद्धत, नाट्य व्यवहार, राजकीयता, सामाजिकता, कलात्मकता, तंत्र या सर्वच बाबतीत त्यांच्याकडे मोठं संचित जमा झालेलं आहे. अतुल सरांचा जाणिवांचा हा प्रवास कसा होता, त्यात काय बदल झाले, ते बदल त्यांच्या नाटकांविषयीच्या निवडीमध्ये कसे आले, त्यांच्या दिग्दर्शनाच्या तंत्रांवर या जाणिवांचा किती आणि कसा परिणाम झाला, नाटककारांबरोबर, नटांबरोबर त्यांचं काय नातं आहे, ते आत्ता या क्षणी नाटक कुठल्या संवेदनेने पाहतात, अशा वेगवेगळ्या विषयांवर त्यांच्याशी बोलावं असं मनात घाटत होतं.

त्यांच्याशी बोलताना मुळात त्यांचा दिग्दर्शकीय अंगाने वेगवेगळ्या पैलूंचा वेध घेता यावा ही इच्छा होतीच. त्यांच्या राजकीय भूमिका, सामाजिक भूमिका याविषयी याआधीही पुरेसं बोलणं झालेलं आहे आणि ते समाज माध्यमांवर, पुस्तकांमध्ये उपलब्धदेखील आहे. त्यामुळे या मुलाखतीचा फोकस हा सरांचं दिग्दर्शक असणं आणि त्या दिग्दर्शनासाठी सर ज्या पद्धतीने प्रत्येक नाटकात लढू पाहतात त्या आशय-विषयाच्या संदर्भात होता. दिग्दर्शकाचं प्रशिक्षण, दिग्दर्शकानं स्वत:वर केलेलं काम अशा वेगवेगळ्या गोष्टींवर सरांनी अधिकाधिक बोलावं हा उद्देश होता आणि तो उद्देश या मुलाखतीत सफल झाला असावा असं वाटतं. दिग्दर्शकीय शैलीमध्ये काही गोष्टी जवळच्या वाटणं, काही गोष्टी तितक्या जवळच्या न वाटणं, काही गोष्टी पूर्णपणेच लांब वाटणं याबद्दलदेखील सरांनी बोलावं असं वाटत होतं.

मुलाखतकार म्हणून अजून एक महत्त्वाचा पण थोडा व्यक्तिगत भागही इथे होता. तो असा की मी स्वत: गेली काही वर्षे नाटकांमध्ये काम करतो आहे. नाटकांच्या

अनुक्रमणिका

संदर्भात, रंगभूमीच्या संदर्भात माझ्या मनातदेखील अनेक प्रश्न आहेत. त्या प्रश्नांची काही उत्तरं मला मिळाली तर एक रंगकर्मी म्हणून मला स्वतःला ती उपयुक्त ठरतील, माझ्या कामात त्यांची मदत होईल असं वाटूनदेखील यातले बरेच प्रश्न मी उपस्थित केले आहेत. अर्थातच ते माझे एकट्याचे प्रश्न नाहीत. ते माझ्या पिढीचे किंवा माझ्याबरोबर काम करणाऱ्या अनेक नाटकवाल्यांचे प्रश्न आहेत. या प्रश्नांना माझ्या आधीच्या पिढीतल्या एका सर्जनशील दिग्दर्शकाने दिलेला प्रतिसाद मला महत्त्वाचा आणि मोलाचा वाटतो.

या सगळ्या गोष्टी मनात ठेवून प्रश्नांची तयारी केली. सलग इतका दीर्घ काळ बोलण्यापेक्षा तीन दिवस तीन टप्प्यांत बोलावे असे वाटत होते. त्यानुसार दोघांच्याही सोयीने १९, २० आणि २१ सप्टेंबर २०२३ हे दिवस भेटायचे ठरले. या तीन दिवशी दररोज काही तास ही मुलाखत ध्वनिमुद्रित केली गेली. त्यानंतर या मुलाखतीची लिखित संहिता तयार केली गेली. या लिखित संहितेवर संपादकांसोबत बसून सखोल चर्चा करून, त्यावर थोडं काम करून मुलाखतीची ही अंतिम संहिता आता वाचकांसमोर ठेवत आहोत.

थोडं काम केलं म्हणजे काय केलं हेदेखील इथं स्पष्ट करायला हवं. मुलाखतीची संहिता वाचल्यानंतर काही प्रश्नांची उत्तरं अतुल सरांनीच अधिक स्पष्टपणे दिली गेली पाहिजेत असं जिथे वाटलं तिथे ती उत्तर त्यांनी अधिक स्पष्ट केली. तसंच मुलाखतीनंतरच्या मधल्या काळात घडलेल्या काही अस्वस्थ करणाऱ्या घटनांना मुलाखतीतील काही उत्तरांमधून प्रतिसाद दिला गेला पाहिजे असंही वाटलं. त्यामुळे काही उत्तरांमध्ये त्या घटनांचे प्रतिसाद आले. अशा काही वरवर किरकोळ आणि सूक्ष्म वाटणाऱ्या, परंतु मुलाखतीची एकंदरीत वीण आणखी घट्ट करणाऱ्या गोष्टींचे बदल करून या मुलाखतीचा अंतिम खर्डा तयार झाला.

ही मुलाखत आम्ही आपल्यासमोर ठेवतो आहोत. ही मुलाखत घेणे हा माझ्याकरिता अतिशय समृद्ध करणारा अनुभव होता. या मुलाखतीमध्ये जे जिवंत संवेदन आहे ते वाचकांपर्यंत पोहचलं तर आम्हाला आनंदच होईल.

ओंकार गोवर्धन : सर नमस्कार! आपल्या मुलाखतीच्या सुरुवातीला तुमच्या अगदी अलीकडच्या नाटकाचा संदर्भ घेऊन विचारतो, आत्ता 'मॉल प्रॅक्टिस अँड द शो' हे तुमचं नवीन नाटक आलं होतं, त्याचे प्रयोग झाले आणि त्याला चांगला प्रतिसाद मिळाला. नृत्य-नाट्याच्या जवळ जाणारं हे नाटक होतं. त्यात नृत्याचा काही भाग होता, नाटकाचे काही घटक होते आणि एक नाट्यात्म अनुभव होता. तर माझा प्रश्न असा आहे की तुम्ही अखेरीस लेखकाशी फारकत घेतली आहे काय?

अतुल पेठे : ओंकार, हे बघ, तुझ्या प्रश्नाचं उत्तर देण्यापूर्वी हे स्पष्ट करतो की मी हळूहळू विकसित होत गेलेला माणूस आणि कलाकार आहे. मर्यादांवर मात करून नव्या क्षमता जाणीवपूर्वक मी रुजवत गेलो आहे. तेव्हा या आपल्या संवादातून तू आणि वाचकांनी या दृष्टीने ही मुलाखत वाचावी.

तर इथे लेखकाशी फारकत वगैरे बिल्कुल नाही. मुळात लेखकांशी माझं भांडण आहे म्हणून मी नाटक असं केलं किंवा आता दिग्दर्शकांचे दिवस आले आहेत असंही मला यातून अजिबात अभिप्रेत नाही. मला काही गोष्टी करून बघायला खूप आवडत आहेत आणि गेली काही वर्ष मी अधिक नवनवीन प्रयोग करतो आहे आणि नवीन रंगभाषा म्हणजे काय याचा शोध घेण्याचा एक माझ्या कुवतीनुसार प्रयत्न करतो. त्यातला हा एक प्रयत्न आहे.

लेखकांशी फारकत वगैरे काही नाही; कारण मला लेखन ही अत्यंत महत्त्वाची प्रक्रिया वाटते. शेवटी, या नाटकाचं लेखन मी केलेलंच आहे. म्हणजे या नाटकाला संहिता नाही असं नाही. ती संहिता मी रचत गेलो. फक्त त्याच्यात शब्दांच्याद्वारे बोलण्यापेक्षा शरीरामार्फत बोलू पाहत होतो. संहिता मनात बोलली जात होती. प्रेक्षकांनी ती पाहून स्वतःच्या मनात तयार करावी हा प्रयत्न होता. तो लेखक मीच होतो. माझ्याबरोबर माझी जी कलाकार होती ती आणि इतर लोक होते, त्यांनी त्यात भर घातली. अंतिमतः त्याची एक संहिता तयार झालीच किंवा होतच असते. अशा प्रकारच्या एखाद्या कार्यशाळेतून, ज्याला 'devised theatre' म्हणतात, इथे प्रक्रिया वेगळी होती. शोध वेगळा होता. त्यामुळे फारकत वगैरे काही



विजय तेंडुलकर, महेश एलकुंचवार, सतिश आळेकर या ज्येष्ठ नाटककारांसोबत अतुल पेठे

नाही. यानंतर मी NSD मध्ये 'बिगड़े बिंब' हे नाटक केले. तेही असेच उमलून आलेले नाटक होते. तसेच मी एका कलाप्रदर्शनात 'confessions' हे नाटक केले. ते चित्र शिल्प यांच्याशी संवाद करत तयार होणारे नाटक होते. तर नाटकाच्या त्या त्या प्रयोगातून शब्द असणे-नसणे ठरले जाते. सरतेशेवटी आशय आणि अनुभव महत्त्वाचा.

ओंकार गोवर्धन : सर, तुम्ही आत्ता दिग्दर्शकाविषयी बोललात तो धागा मी पुढे नेतो, नाटककारांकडे आपण पुन्हा येऊ. अनेकदा असं होतं की नट असतो तो काहीतरी अभिनय करून दाखवतो आणि तो नट आहे की नाही हे दिग्दर्शक ठरवतो. लेखकाचं काहीतरी लेखन दिग्दर्शकाच्या समोर असतं. हे दोन्ही जे घटक आहेत ते इन्स्टिंक्टिव्हली - सहजप्रेरणेनं काम सुरू करतात, काहीसं काम ते शिकू बघतात, अनुभवातून किंवा औपचारिक शिक्षणातून. दिग्दर्शक असा इन्स्टिंक्टिव्हली / तयार होतो का? आणि जर होत असेल तर त्याची सहज प्रेरणा काय असते?

अतुल पेठे : हा प्रश्न मला आजपर्यंत कोणीच विचारला नव्हता. तो प्रश्न विचारल्याबद्दल धन्यवाद. इतर दिग्दर्शकांचं मला माहिती नाही; परंतु माझ्याबाबतीत मात्र प्रक्रिया अशी घडत गेली की, म्हणजे मी जर डोकावून बघितलं की मी दिग्दर्शक का आहे? किंवा दिग्दर्शक मुळात तयार कसा होतो? विकसित कसा होतो? तर एखाद्या नटाचं आपण वाचतो की नकला करायचा, लहानपणी काहीतरी दुसऱ्याचं वाक्य म्हणून बघायचा किंवा ॲक्टिंग करून दाखवणं, वक्तृत्व स्पर्धेत भाग घेणं. किंवा लेखनात असंही दिसतं की लहानपणी काहीतरी निबंध लिहिलेले आहेत शाळेत, कविता लिहिलेल्या असतात. मग दिग्दर्शक जन्माला कसा येतो? तर मला असं वाटतं की दिग्दर्शकाकडे दोन महत्त्वाचे गुण लागतात. एक म्हणजे साहित्य, म्हणजे मूळ जो गाभा आहे तो त्याला आवडला पाहिजे, त्या साहित्याशी त्याचं नातं असलं पाहिजे, त्याला असं वाटलं पाहिजे की हे साहित्य मला काहीतरी कळलंय.

ओंकार गोवर्धन : साहित्य म्हणजे तुम्ही कथा-कविता-कादंबरी या अर्थाने म्हणताय की नाटकाची संहिता या अर्थी साहित्य म्हणताय?

अतुल पेठे : मी एकूणच साहित्य 'लिटरेचर' या अर्थानं म्हणतोय. हे साहित्य मला भावलं आहे. म्हणजे तो गाभा किंवा आशय मला भावला आहे. तो आशय मला काहीतरी वेगळं सांगतोय असं त्याला त्याच्या आतच वाटायला लागतं. आता हे साहित्य म्हणजे. मी नुसतं लिखित शब्दही म्हणत नाहीय. मी असं म्हणतो ज्या दृश्य गोष्टी आहेत, ह्यासुद्धा तुम्हाला काहीतरी वेगळ्या गोष्टी सांगायला लागतात. एखाद्या पाहिलेल्या दृश्यांतून काही वेगळे अन्वयार्थ तयार करण्याची जी क्षमता आहे ती आयुष्याच्या कुठल्यातरी टप्प्यावर किंवा कुठल्याही टप्प्यावर विकसित व्हायला लागते. एक झाडाची फांदी असते ती प्रकाशाच्या दिशेने विकसित व्हायला लागते तसं माझं झालं.

माझ्या लहानपणापासून जे जे मी पाहतोय समोरचं, त्याच्यापेक्षा वेगळे, म्हणजे आपण असं म्हणू या. शब्द मोठा होईल जरा पण 'अनुनाद' ऐकू यायचे किंवा दिसायचे. ते चित्र मला काहीतरी वेगळं वाटायचं. आता त्यावेळी याचे अर्थ काही लागत नव्हते. पण स्त्री-पुरुष

अनुक्रमणिका

दोघं बोलताहेत किंवा वाड्यामध्ये शेजारच्या घरात काहीतरी संवाद चालू आहे, तर ते संवाद मला वेगळेच ऐकू यायचे. अर्थ वेगळे लागायचे.

ओंकार : तुम्ही impressionist पद्धतीचे होता का? कारण त्या घटनांचा तुमच्यावर जो प्रभाव निर्माण व्हायचा तो प्रत्यक्ष दिसणाऱ्या घटनांपेक्षा वेगळा होता.

अतुल पेठे : हं, म्हणजे त्याचे अन्वयार्थ माझ्या आत काहीतरी वेगळेच लागायचे. आमच्या वाड्यात विहीर होती. त्या विहिरीचे अर्थ मला वेगळे लागायचे. ती विहीर, तिचा दगडीपणा, खोली, तिचा काळा, जांभळा रंग, पडणारी पानं याचे माझ्यावर अत्यंत प्रगाढ परिणाम व्हायचे. ते परिणाम काय होते हे तेव्हा काहीही कळायचं नाही. परंतु, मला काहीतरी जाणवायचं आत. मग, कधीतरी कुठल्यातरी वयात मी कविता केल्या आणि मला असं वाटलं की विहीर नावाची गोष्ट मला आतून कळली. म्हणजे मी विहीर व्हायचो आतून किंवा विहीर व्हायला भाग पाडायचो स्वतःला. तर हे जे 'असण्याचं' 'होण्यामध्ये' रूपांतर आहे, 'बिइंग'चं 'बिकमिंग'मध्ये रूपांतर आहे हे एखादा नटसुद्धा करू शकेल. पण त्याचं काहीतरी चित्र डोळ्यांसमोर उभं राहायचं. ते कुठल्या फॉर्ममध्ये राहायचं हे तेव्हा मला अस्पष्टपणे जाणवायचं किंवा जाणवतही नसे.

सांगण्याचा हेतू असा आहे की शाळा असेल, तिथले लाल गुंज डोळ्यांचे ससे असतील किंवा आमच्या नदीच्या घाटावर ढाबळ होती आणि कबुतरं होती. एकदा त्या कबुतरांच्या माना पिरगळलेली, इतस्ततः पडलेली कबुतरं मला दिसली. हे दृश्य माझ्या मनावर खोलवर रेखलं गेलं. प्रचंड आघात झाला. त्या दृश्याचे वेगवेगळे परिणाम मला जगताना जाणवायला लागले. ते चित्र जाणवायला लागलं. अन् ते चित्र मधूनच उसळी घेई. मघा मी म्हटलं त्याप्रमाणे कधी विहीर उसळी घेई, कधी संवाद उसळी घेई, कधी अशी बघितलेली चित्रं उसळी घेत आणि या सगळ्यातून चित्र, शब्द, घटना यांचा मी माझ्या परीने अर्थ लावायचा प्रयत्न करत असे. तर, कदाचित या सगळ्यातून तो गुण विकसित झाला असेल.

ओंकार : हे खूप इंटरेस्टिंग आहे. या सगळ्या प्रतिमांचा अन्वयार्थ तुम्ही उलगडून दाखवताय. पण असं असताना तुम्ही नटही होऊ शकला असतात. तुम्ही अनेक नाटकांत कामंही केली आहेत. तुमच्यामध्ये एका नटाची प्रेरणादेखील आहे. मग हे जे गुण आहेत, ते तुम्हाला दिग्दर्शनाकडेच घेऊन जाण्याचं कारण काय? कारण दिग्दर्शन ही एक सांघिक कृती आहे आणि हे सगळे अनुभव तर व्यक्तिगत आहेत.

अतुल पेठे : मी जो पुढचा मुद्दा सांगणार होतो तो असा की माझ्यामध्ये एक लेखक आहे, माझ्यामध्ये एक चिमुकला अभिनेता आहे. या सगळ्यांचा एक समुच्चय आहे, कुठल्याही दिग्दर्शकात तो असतोच. त्यामुळे शब्दाची जाण असणं, दृश्यांची जाण असणं आणि माणसांना एकत्र करून सांघिक कृती करून त्या माणसांच्याद्वारे आपलं म्हणणं मांडण्याची क्षमता विकसित करता येणं. हा दिग्दर्शकात असलेला दुसरा महत्त्वाचा गुण.

म्हणजे आपण असं म्हणू या की एखादा लेखक असेल तर तो स्वतःला जे वाटतं ते लिहितो तर दिग्दर्शकाला असं वाटतं की उद्या मी तुला नट म्हणून घेतलं, ओंकारला, तर ओंकारचं शरीर आहे, ओंकारचे डोळे आहेत, ओंकारचा आवाज आहे, ओंकारचं जे शरीर आहे बाहेरून दिसणारं, आतून दिसणारं, हे शरीर माझ्यासाठी 'व्हेइकल' आहे. एक साधन आहे. त्यात तुझा विचार अधिक मिसळला, तो विचार करणारा नट असेल, अभ्यास करणारा असेल, अनुभवसंपृक्त नट असेल तर लेखकाचे आणि माझे विचार या नटाच्याद्वारे मला अधिक ठळकपणे मांडता येतील.

मीच हे करू शकेन आणि माझ्याचपुरतं करू शकेन असं ज्याला वाटतं तो नट होईल. हे मला कळतंय आणि मी हे लिहीन शब्दातून तर तो लेखक होईन. पण मी व्यक्तींच्याद्वारे, आवाजाच्याद्वारे, ध्वनीद्वारे, समूहाच्याद्वारे आणि रचनांच्याद्वारे काही करू शकेन असं मला कधीतरी वाटलं तेव्हा मी आपोआप दिग्दर्शक झालो.

हे कॅलिडोस्कोपसारखं असतं. आपण कॅलिडोस्कोप बघत राहतो, त्यातल्या ज्या रचना असतात, त्या रचना इतक्या इंटरेस्टिंग असतात की त्याकडे रूपक म्हणून बघायचं झालं तर ही व्यक्ती आणि दुसरी व्यक्ती एकत्र आणल्यानंतर काहीतरी अधिक गंमत होते. मघाचाच जर अनुभव घ्यायचा झाला तर विहीर,

अनुक्रमणिका

पडलेली कबुतरं, आणि शेजारच्या घरातून येणारे संवाद, नवरा-बायकोंचे; हे माझ्या मनःपटलावर एकत्र सरमिसळ करू लागतात. त्या सरमिसळीला मी जेव्हा दृश्यरूप द्यायला लागतो, एकत्र पाहू बघतो तिथे मला तरी माझ्यापुरता दिग्दर्शकाचा जन्म झाला असं वाटतं. एक जिवंत रसरशीत खोल परिणाम करणारा अनुभव तयार कसा करता येतो याचा मी विचार करू लागलो.

ओंकार : यात आपण बरेचदा बघतो की काही नट असतात, सुरुवातीच्या काळात ते इन्स्टिंक्टवर काम करत राहतात. म्हणजे आपण लहान असतो, कॉलेजमध्ये असतो... तसं इन्स्टिंक्टवर दिग्दर्शक होता येतं का?

अतुल पेठे : अं... याचं उत्तर अनेक प्रकारे देता येईल. खरंतर हो किंवा नाहीही. अभिनयाबद्दल असं सांगितलं आहे की, 'इफ इट वर्क्स दॅट इज माय मेथड'. एखादा कलावंत घडण्यासाठी, शिक्षण हे तुम्हाला तुम्ही जे निवडलेलं क्षेत्र आहे त्याची बाहेरून माहिती देऊ शकतं पण आतून माहिती होण्यासाठी, आतून ते क्षेत्र आकळण्यासाठी तुमचा स्वतःचा अभ्यास, अनुभव किती आहे हे बघायला हवं.

नृत्यामध्येसुद्धा नृत्त आणि नृत्य असे प्रकार असतात. नृत्त हे तुम्ही रियाज किती केलाय हे त्यातून दिसतं; पण नृत्य मात्र हे तुमच्या आयुष्याचा अनुभव तुम्ही नाचातून किती मांडता, तुमचा विचार किती मांडता यासाठी असतं. मला असं वाटतं की हे दोन्ही प्रकार नाटकातही आहेत. बाह्यकारी मी दिग्दर्शक होईनही पण आतून दिग्दर्शक होणं ही जी प्रक्रिया आहे ती मात्र पुढच्या अनेक टप्प्यांवर कळायला लागते. निदान मला तरी ती तशी कळत गेली.

ओंकार : गेली ३५-४० वर्षे तुम्ही नाटक करताय. त्यातला सुरुवातीचा काळ तुम्ही नट म्हणून जास्त कार्यरत होता, मग एका टप्प्यावर तुम्ही दिग्दर्शन करायला सुरुवात केली. दिग्दर्शक म्हणून तुमच्यावर सुरुवातीचे असे काही प्रभाव आहेत का? म्हणजे केवळ दिग्दर्शकाच्या कामासाठी तुम्ही ते पुन्हा पुन्हा पाहिलं की हे या माणसाने इथे कसं साधलं असेल? असे काही ठळक प्रभाव तुम्हाला सांगता येतात का?

अतुल पेठे : मुळात मी जेव्हा नाटक करायला लागलो तेव्हा दिग्दर्शक व्हायचं आहे, लेखक व्हायचं आहे, अभिनेता व्हायचं आहे असं काही मनात नव्हतं. खरोखर नव्हतं. मी एक लेख लिहिला होता 'नाटक नावाचा तराफा'. मी काही प्रतिज्ञाही केली नव्हती आणि माझ्या मनाशी त्याचे काही आडाखे किंवा हिशेबही नव्हते. मला जगायचं होतं आणि जगण्याचा मला एकमेव मार्ग दिसत होता तो म्हणजे नाटक करणं आणि तो अचानक योगायोगानं माझ्या हाती लागला. त्यामुळे नाटकात मी पूर्णतः बुडून गेलो. नाटकाचे सर्व जे विभाग आहेत, नुसतंच अभिनय नव्हे, लेखन नव्हे तर त्याचं बॅकस्टेज, प्रकाशयोजना, संगीत हे सगळं मी मन लावून बघायचो आणि करायचो.

माझ्या वेळेस 'शिशुरंजन' नावाचा एक गट होता जो थिएटर अकॅडमीशी संबंधित होता. त्यांच्याकडे मी सुरुवातीला बालनाट्य करायचो आणि त्याच वेळी मी इतर नाटकं बघायला लागलो होतो. माझ्या आयुष्याच्या फार लवकरच्या टप्प्यात मी थिएटर अकॅडमीची नाटकं बघितली आहेत. म्हणजे 'घाशीराम कोतवाल', 'महानिर्वाण', 'बेगम बर्वे' ही सगळीच नाटकं मी फार लवकर बघितली. म्हणजे वयाच्या १५व्या वर्षीच मी ती नाटकं बघितलेली होती.

तर माझ्या मनाशी असं काही नव्हतं की आपण दिग्दर्शक व्हायचं आहे. परंतु जे जे मी बघत होतो, जे जे मी अनुभवत होतो, जे जे मी करून पाहात होतो; म्हणजे साधं लेव्हलला खिळा मारणं किंवा हिंजेस म्हणजे काय? सेट कसा उभा करतात? सेट कसा मोडतात? बालगंधर्व रंगमंदिराचा गाळा कसा आहे? तिथे वस्तू कशा ठेवल्या जातात? किंवा सेट उतरवला कसा जातो? त्याच्यावरचे फ्लॅट्स कसे एकमेकांवर टाकले जातात? हे मला इतकं आवडायचं म्हणून सांगू! किंवा लाईट्स असतील, पूर्वीच्या काळी बरण्या म्हणायचे त्याला, डिमर्स, त्यांचे बार्नडोर्स म्हणजे काय? हे मला अफाट आवडायचं!

आता हे मी का म्हणतोय? तर या सगळ्यांचा एक वास तयार होतो आणि तो आपल्या आत यायला लागतो. आणि या सगळ्यांचा दिग्दर्शन प्रक्रिया घडण्याला, लेखनप्रक्रिया घडण्याला उपयोग होतो. मी असं म्हणतो की मी फक्त दिग्दर्शक नाही. म्हणजे मी नाटकं जास्त दिग्दर्शित केली यात काही शंका नाही. परंतु

माझं लेखन असेल, दिग्दर्शन असेल, अभिनय असेल; एकंदर 'रंगकर्म' ज्याला आपण म्हणतो ते सगळं केलेलं आहे. हे सगळं मला इतकं आवडायचं की ते एकमेकांत एकसमयावच्छेदे आत घुसलेलंच होतं.

खरं सांगायचं तर मी आधी लिहायला लागलो. मग नाटकात काम करायला लागलो. माझ्याबरोबर त्या वेळी एक मित्र होता शिरीष लिमये. तो माझी नाटकं दिग्दर्शित करायचा. अगदी बालनाटकंच होती ती. दोन-तीन. त्यानं मला शिकवलं की कागदावर स्टेज कसं आरेखायचं. आम्ही छोटे खडे आणायचो आणि ते कागदावर हलवायचो. त्याचा एक 'टॉप अँगल व्ह्यू' मिळायचा, जसे की इथून हे पात्र इथे जाईल. हे मला पहिल्यांदा शिरीषने शिकवलं. जे धडे मला शिरीष लिमयेंनी दिले त्यातून मला वाटलं की अच्छा, अशी गंमत असते! आणि ते खडे हलवण्यात, म्हणजे इकडचे दोन खडे एकत्र आले की काय होतं? ते दोन खडे विभक्त झाल्यावर काय होतं? तिसरा खडा आल्यानंतर काय होतं? त्याच्या परिमिती बदलतात, डायमेन्शन्स बदलतात म्हणजे काय होतं? हे मला कागदावर कळायला लागलं. मग कधीतरी प्रकाशयोजनेविषयी कळायला लागलं.

मी थिएटर अकॅडमीची जी नाटकं बघितली त्यात मी 'घाशीराम कोतवाल' इतक्या वेळा आणि इतक्या प्रकारे बघितलं... ते मी विंगेतून बघितलंय, संगीत जिथून वाजवतात तिथून बघितलंय, प्रेक्षकांमधून बघितलं आहे, गॅलरीतून बघितलंय, जिथून प्रकाशयोजना करायचे तिथून बघितलं आहे आणि ते नाटक मला वेगवेगळ्या प्रकारे वेगवेगळं दिसायचं. एका प्रसंगातून दुसरा प्रसंग उमलतो कसा हे मला तेव्हा कधीतरी कळायला लागलं. एका प्रसंगातून दुसऱ्या प्रसंगात जात असताना किंवा एक प्रसंग तयार करण्यासाठी उच्चांक बिंदू कसा तयार करतात, कधीकधी शारीरिक हालचालीतून... मग असा विचार करू लागलो की नृत्याची हालचाल कशी केली आहे? तर नाना फडणवीस मध्यभागी आहेत आणि त्याच्या भोवताली एक गोल तयार केला आहे. नाना फडणवीस मध्ये आहे आणि दोन माणसं इकडे, दोन माणसं तिकडे आणि दोन वरती लेव्हल्सवर आहेत, मागे चौकट आहे. ह्याच्यातून एक काहीतरी फ्रेम तयार व्हायची. म्हणजे दृश्यबंध तयार व्हायचा.

मग मला ते खडे आठवायचे की ह्यांनी केलं असेल का असं? मग मी प्रश्न विचारायचो, कुणीतरी मला सांगायचं की जब्बार पटेल प्रत्येक सीनच्या वेळेस पेन्सिलीनी मुव्हमेंट लिहून काढतात. मग जसं हे दृश्यात्मक आरेखन आहे तसं श्राव्यात्मक काय आहे बरं? असा मी विचार करायला लागलो. स्वर काही वेळेला रेंगाळत राहतात, कधीकधी हार्मोनियम रेंगाळत राहते, माणसं एक्झिट घेतात, एंट्री घेतात आणि आधीचा जो टेम्पो आहे, आधीचा जो सूर आहे त्याला धरून अथवा विरोधाभास अचानक तयार करून नाट्यमय प्रसंग कसा तयार होतो...

म्हणजे उदाहरणार्थ 'घाशीराम'मधला एक सीन असा आहे की, जो मी करायचो, त्यात ब्राह्मणाची नखं काढली जातात. तो ब्राह्मण शाप देऊन ओरडतो. त्याला आत फरफरटत घेऊन जातात. हा सीन संपतो तो ओरडण्यावर आणि अचानक एक डफ वाजवत 'मल्हारी माझं मल्हारी' असं करत सूत्रधार प्रवेश करतो. आधीच्या प्रसंगात त्याचं जे आक्रंदन आहे, ते आक्रंदन ते इकडे 'मल्हारी' गीतात नेतात, काही क्षण तसं ठेवतात आणि मग हळूहळू ज्याला आपण 'डिफ्युज' करणं म्हणतो तसा तो सीन कसा 'डिफ्युज' करत नेतात हे मला श्राव्य पातळीवर लक्षात येऊ लागलं.

तेच प्रकाशयोजनेच्या बाबतीतही आहे. स्पॉट टाकला, हळूहळू अंधार करत नेला, एकाच बाजूने तिरीप आली, ह्यातूनही काय काय तयार होत राहतं. तसेच वेशभूषेच्या पातळीवरही असेल की नुसते पांढरे पांढरे कपडे घातले आहेत आणि लाल पगड्या आहेत तर ह्यातून काही तयार होतं का? आणि त्यांची उपरणी लाल आहेत तर जेव्हा मी डोळे मिटायचो तेव्हा वेगवेगळ्या टप्प्यांवर, वेगवेगळ्या पातळ्यांवर चित्र, नाद, ध्वनी ह्यांचं एक प्रचंड मोठं गारूड माझ्या मनावर व्हायचं. जेव्हा मी ते करून बघायचो तेव्हा लक्षात यायचं की ते किती अवघड आहे. जे सोपं दिसतं ते सगळ्यात अवघड असतं. आपल्याला वाटतं सोपं आहे, जमेल.

ओंकार : तुम्ही जेव्हा 'घाशीराम कोतवाल' किंवा थिएटर अकॅडमीच्या नाटकांबद्दल बोलता तेव्हा दोन पातळ्यांवर तुमचं बोलणं चाललेलं आहे असं मला वाटतं. एकतर तुम्ही एका अजाणत्या, नकळत्या वयात

ती नाटकं पाहायला सुरुवात केली आणि त्याचा पहिला परिणाम जो झाला तुमच्यावर तो अत्यंत ठळकपणे दिसतो आणि नंतर आत्ता तुम्ही जेव्हा बोलता तेव्हा तुम्ही हळूहळू तो परिणाम उलगडता, तो परिणाम नेमका काय होता याकडे अलिप्तपणे बघता.

पण जेव्हा तुम्ही जाणतेपणाने दिग्दर्शक म्हणून, नट म्हणून काम करायला सुरुवात केली, तेव्हा याचे काही प्रभाव होते काय? जसे तुम्ही ऋत्विक घटक यांच्याविषयी बोलत असता किंवा पणिक्करांचा तुम्ही महोत्सव केला होता. तर असे काही दिग्दर्शक होते का, असं काही संगीत होतं का, काही ललितकला होत्या का, ज्या तुम्ही स्वतःच्या दिग्दर्शक म्हणून होणाऱ्या घडवणुकीसाठी पाहात गेलात?

अतुल पेठे : होय, नकळत्या वयात नकळत झालेले अनेक संस्कार होते. त्यातून मी एक दिग्दर्शक बनण्याची प्रक्रिया सुरू झाली. कारण मला ते सगळंच आवडत होतं. हे सगळे जे रंगभूमीचे घटक आहेत, ते एकाच वेळी कसे कार्यरत होत असतात आणि मग त्यातून नाटकाचं शिक्षण कसं होतं हे मला किंचित असं जाणवायला लागलं होतं.

मी काही कुठल्या संस्थेमध्ये जाऊन नाटकाचं प्रशिक्षण घेतलेलं नाही. त्यामुळे प्रत्येक नाटक करणं हाच माझ्या प्रशिक्षणाचा भाग असायचा. प्रयोग करणेसुद्धा. कारण नाटक हा कलाव्यवहार आहे. म्हणजे ती जितकी कला आहे तितकाच तो व्यवहारही आहे आणि तो व्यवहार फक्त पैशांशी नाही तो माणसांशी केलेला एक व्यवहार आहे. हे मला थिएटर अकॅडमीमुळे लक्षात यायला लागलं. त्यामुळे एक शिक्षण सुरू झालं. मी थिएटर अकॅडमीच्या प्रांगणात असल्यामुळे मला खरोखर जगभरचे सिनेमे समर नखातेंमुळे बघायला मिळाले. या दरम्यानच मी समर नखातेंबरोबर एका नाटकात काम केलं होतं. त्या नाटकाचं नाव होतं 'सापत्नेकराचं मूल'. या नाटकामुळे माझी एक अंतर्गत प्रक्रिया झाली. कारण मकरंद साठे यांचं ते नाटक अतिशय वेगळ्या प्रकारचं, एक कॉम्प्लेक्स नाटक होतं. मी काम करत होतो आणि त्याच्या तालमी जवळजवळ ७-८-९ महिने चालल्या होत्या. पण प्रयोग बोटावर मोजण्याइतकेच झालेत.

ओंकार : तुम्ही आत्ता जे बोलताय त्यावरून, हा खरं तर एक प्रागैतिहासिक काळ वाटतो आहे.

अतुल पेठे : हो हो, अक्षरशः. तर या ७-८ महिन्यांच्या काळामध्ये नुसतं नाटक वाचायचं, पाठ करायचं अन् उभं करायचं आणि त्याला ब्लॉकिंग म्हणायचं अशी प्रक्रियाच नव्हती. नाटक नावाच्या गोष्टीचा तत्त्वज्ञानात्मक विचार असतो हे पहिल्यांदा मला तिथे कळलं. एकदा ते कळल्यानंतर, माझ्यात एक चिमुकली क्षमता अशी आहे की मी ती लिटमस टेस्ट सगळीकडे लावत जातो. मग हे तत्त्वज्ञानात्मक 'घाशीराम'मध्ये काय आहे? हे तत्त्वज्ञानात्मक विचार 'महानिर्वाण'मध्ये काय आहेत? 'बेगम बर्वे'मध्ये काय आहेत, असं मी माझ्या परीनं विचार करायला लागायचो. पण मुळात नाटकात एक तात्त्विक, फिजिकल, मेटॅफिजिकल विचार असतो, आधिभौतिक विचार असतो हे मला त्या प्रवासात कळलं.

ओंकार : कुठल्याही नाटकाला...

अतुल पेठे : कुठल्याही नाटकाला! त्या नाटकाचा राजकीय, सामाजिक अंगानी, मानसिक अंगानी विचार कसा करता येईल? म्हणजे त्या नाटकाचं प्लेसमेंट काय आहे? त्या पात्रांची पार्श्वभूमी काय आहे? त्यांची मानसिक अवस्था काय आहे? त्या नाटकात देव असायचा, त्या नाटकांत एक विदूषक असायचा तर अख्खी विदूषक परंपरा काय आहे? देव नावाची संकल्पना काय आहे? मग ती आपल्या आयुष्यात येते कशी? त्याचे आपल्यासाठी काय अर्थ आहेत?

मला त्या वेळी पहिल्यांदा शब्द कळला होता सररिॲलिझम; की अतिशय वेगळ्या प्रकारचा सररिॲलिझम (अतिवास्तववाद) त्या नाटकात होता. आणि एखाद्या स्वप्नसदृश जगण्यामध्ये, म्हणजे जगण्याचे असे जे प्रकार असतात ते कळले. त्या नाटकामुळे फ्रॉइड, युंग हे मला पहिल्यांदा कळले. हेही कळले की मानसशास्त्रीय विघटन आपल्याला करता येतं. त्याचे मानसशास्त्रीय अर्थ लावता येतात.

मला अजूनही ठळकपणे आठवतं की समर नखातेंनी त्या नाटकातल्या भूमिकेसाठी मला लुईस ब्युनवेलच्या अशा फिल्म्स बघायला बोलवलं. त्या बघितल्या पण खरं सांगायचं तर मला त्या वेळी त्या

अनुक्रमणिका

काहीच कळल्या नव्हत्या. पण त्या फिल्मसनी एक गंमत आणली होती. मी आधी ज्या फिल्म्स बघितल्या होत्या त्यापेक्षा ती वेगळी होती. मला एवढच आठवायचं की आधीपेक्षा काहीतरी वेगळं आहे. पण ते 'वेगळं' काय आहे हे मला त्या वेळी कळलेलं नव्हतं. पण या नाटकात काहीतरी असं करायचं आहे याचे पुसट अर्थ मला लागले होते.

मग समर नखातेंच्या आणि आमच्या चर्चा सुरू झाल्या. मी चुकत नसेन तर माधुरी पुरंदरे यांनी त्याचे कॉस्च्युम्स की मेक-अप केलं होतं. मकरंद साठेंचं ते नाटक होतं. त्यांच्या ज्या चर्चा चालायच्या किंवा अचानक राम बापट यायचे आणि ते जे बोलायचे तर मला असं वाटायचं की 'अरेच्चा! आपल्या नाटकांचे इतक्याऽऽऽ स्तरांवर अर्थ लागतात!' किंवा नाटक इतक्या स्तरांवर बघता येतं याचं मुख्य दर्शन मला 'सापत्नेकराचं मूल' या नाटकात झालं आणि ज्या पद्धतीनी समर नखातेंनी ते नाटक बसवलं होतं, आरेखन केलं होतं ते 'घाशीराम', 'महानिर्वाण'पेक्षा निश्चित वेगळं होतं. आजची काही रंगभाषा त्यात मांडण्याचा प्रयत्न होता असं मला वाटतं. एका अर्थानं नाटकाकडे बघण्याची दृष्टी मला मिळाली. म्हणजे एका अर्थानं तो माझ्यावर प्रभाव होता असं म्हणू या.

आता ह्याला जोडून, मी पुढे 'घाशीराम कोतवाल'मध्ये काम करायला लागलो आणि अनेक लोकांची नाटकं बघायला लागलो. म्हणजे फेस्टिव्हल्समध्ये देशी आणि परदेशी नाटकं बघितली. आणि त्यात 'वन मॅन शोज' बघितले. मिलान स्लॅडेक असतील किंवा नोला रे नावाच्या बाई इथे आल्या होत्या. त्यांनी केलेलं एकपात्री अभिनयाचं विलक्षण दर्शन झालं. मी जर्मनीत गेलो होतो तिथे मला ग्रिप्स थिएटरचं नाटक बघायला मिळालं आणि मला वाटलं, बापरे, आपल्या कक्षेच्या पलीकडे विचार करणारे लोक आहेत. कारण माझी कक्षा माझ्या जगण्यापुरतीच सीमित होती. पण त्याच्या पलीकडे जाऊन दिग्दर्शकाने विचारांनी, अभ्यासानी, अनुभवानी नाटकाचा विचार करायचा असतो हे मला जाणवलं. रंगभूमीचा किती परीने विचार करता येतो, उंचीचा, रुंदीचा, खोलीचा विविध प्रकारे किती वापर करता येतो हे मला कळलं. माइम शोज असायचे. एका बाजूला चित्रपट बघणं, दुसऱ्या बाजूनं वेगवेगळी नाटकं बघणं, काही वाचनं ऐकणं असं सुरू असे.

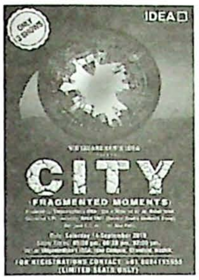
मी पु.ल. देशपांडे आणि सुनीताबाई यांच्या वाचनाच्या वेळी थोडं बॅकस्टेज म्हणूनही जात असे. ते बा.भ. बोरकरांच्या कवितांचं वाचन करायचे. ते ज्या पद्धतीनं तयारी करत, तालीम म्हणून कधी एखादी कविता म्हणत याचे मला असं वाटतं की प्रगाढ परिणाम झाले. म्हणजे एका बाजूने स्थानिक पातळीवरही परिणाम होत होते आणि मी वेगळंच बघायला लागलो होतो.

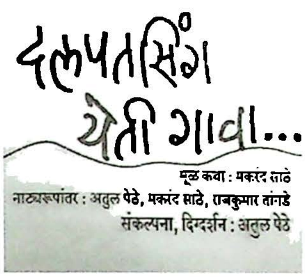
त्या वेळी मी विठ्ठल उमपांचं काम बघितलं. मग लोककला म्हणजे काय, लोकसंगीत म्हणजे काय, त्यात नाचतात म्हणजे काय, विधिनाट्य म्हणजे काय, त्या विधितलं, म्हणजे घरात सत्यनारायण असेल तर त्या सत्यनारायणातलं नाट्य काय आहे, हे मला कळायला लागलं आणि ते 'घाशीराम'शी, 'महानिर्वाण'शी जोडायला लागलो. जुनी नाटकं बघितली तरी मला ते दिसायला लागलं. म्हणजे आधी मला जे जग नुसतंच वेगळं दिसत होतं ते दिसण्याचे अर्थ माझ्या माझ्या पातळीवरती कळू लागले. वेगवेगळ्या प्रसंगांमधली नाट्यमयता तयार कशी होते ह्याचे अर्थ माझ्या पातळीवर उमगायला लागले.

ओंकार : म्हणजे परंपरा तीच होती पण तुमच्या बदललेल्या दृष्टीमुळे त्यातल्या गोष्टी कळू लागल्या.

अतुल पेठे : करेक्ट. ॲब्सोल्युटली राइट. मला एका बाजूने परंपरा म्हणजे काय? ती मोडायची कशी? आणि नवता म्हणजे काय असे प्रश्न पडत होते. माझ्या लहानपासून मी डॉ. लागू, दत्ता भट, प्रभाकर पणशीकर यांची नाटकं बघितलेली होती. ती नाटकं बघून माझ्यावर प्रभाव झाले होते, परिणाम झालेले होते. परंतु 'घाशीराम', 'महानिर्वाण', 'बेगम बर्वे' बघितल्यावरचे माझ्या मनावरचे परिणाम आणि आधीचे परिणाम ह्यात मूल्यात्मक फरक होता. मी माझ्याच जगण्याकडे निरखून बघू लागलो. कधीतरी मी ऐकलं होतं की भास्कर चंदावरकरांनी 'नक्षत्रांचे देणे' केलं होतं. त्या वेळी मला 'नक्षत्रांचे देणे', 'दिवेलागण', 'जोगवा' कविता पाठ असायच्या. ते मी बघितलं नव्हतं पण त्याची ऑडियो कॅसेट जेव्हा ऐकली तेव्हा त्या कवितांचा अर्थ असा

अनुक्रमणिका









लावता येतो, त्या कवितांना चाली अशा लावता येतात आणि त्या चालींमधनं त्या कवितेचे वेगळेवेगळे अर्थ असे लागतात हे कळले. म्हणजे एखाद्या संगीतकाराला कवितेचे अर्थ कसे वेगळे लागतात, तो चाल वेगळी लावतो म्हणून त्याचे अर्थही वेगळे व्हायला लागतात, त्यातली उदासीनता, त्यातली व्याकुळता, त्यातली हुरहुर, त्यातली वैय्यर्थता तो संगीतकार संगीताच्याद्वारे दाखवतो हे कळले.

त्याचप्रमाणे, माझ्या नाटकातून ती वैय्यर्थता येईल का? अशी काय गोष्ट होते 'महानिर्वाण'मध्ये की सगळ्यात शेवटी आपल्याला मोकळेपण येतं, रितेपण येतं, रडू येतं, उदासी येते. हे नुसतं भैरवी लावल्यामुळे नाही तर या जगण्यातली कुठली तरी पोकळी आपल्याला जाणवू लागते. ती पोकळी त्या नाटकातील आशय आणि रूप दोन्ही तयार करते. तर हे पाहणं आणि त्या पाहण्याचं पुढे आपल्याला विश्लेषण करता येणं ह्या दोन्ही गोष्टी मी हळूहळू शिकत गेलो.

ओंकार : यानंतर तुम्ही सुरुवातीला 'क्षितिज' या नाटकाचं दिग्दर्शन केलं होतं. सुरुवातीची तुमची नाटकं बऱ्यापैकी व्यक्तिगत होती. व्यक्तिगत दुःख मांडणारी, व्यक्तिगत त्रास मांडणारी. याच्यापुढे गेल्यानंतर तुमच्या नाटकांची निवड बदलली, तुमची साथ संगत बदलली, त्याच्यामुळेही ती निवड बदलली. आत्ता आपण तुमच्या सुरुवातीच्या नाटकांबद्दल बोलू. तर सुरुवातीची काही नाटकं करताना दिग्दर्शनाच्या तंत्राचा विचार किती होता?

अतुल पेठे : शून्य. असा काहीही विचारबिचार नव्हता. मला नाटक उभं करायचं असायचं आणि ते नाटक ४०-४५ मिनिटे ठणकावून वाजवणं इतकंच आणि नंतर कुठल्या तरी टप्प्यावर मला हे थिएटर अकॅडमीचं नाटक आहे ते वाजलं पाहिजे वगावाती. त्याचा अर्थ असा की शब्द लोकांपर्यंत पोहचले पाहिजे, खणखणीत अभिनय पाहिजे, पाठांतर मजबूत पाहिजे आणि त्याचा उच्चांक गाठून नाटक एक वाजवणं! यापलीकडे 'क्राफ्ट' वगैरे असं काहीही मला माहिती नव्हतं. कळतही नव्हतं. नकळत जे होई ते होत असे.

ओंकार : सुरुवातीला तुम्ही जेव्हा दिग्दर्शन करायला घेतलं, आपण म्हणू नाटकं बसवायला घेतली तेव्हा सुरुवातीला नाटकाविषयीच्या कल्पना काय होत्या? जाणिवा काय होत्या नाटकाविषयी?

अतुल पेठे : मी माझ्या आयुष्यातलं पहिलं नाटक दिग्दर्शित केलं ते 'क्षितिज' होतं. मी स्वतः लिहिलेलं. त्या वेळी मी १९ वर्षांचा होतो आणि ते राज्य नाट्यस्पर्धेत गेलं होतं. सुरुवातीला म्हटलं तसं नाटक हे माझ्यासाठी एखाद्या तराफ्यासारखं होतं. इतकी निराशा होती... म्हणजे मी आज वळून बघतो तेव्हा खरं तर मी मानसिक आजारी होतो त्यावेळी. आज जेवढे मानसिक आजार, परिणाम, लक्षणं दिसतात तेवढे त्या वेळी बघण्याची पद्धत नव्हती. अशी लोकं सहज सामावून जायची. म्हणजे आपल्याला लागलेला थोडा आजार हा कदाचित आपला आपणच नष्ट करू शकण्याची क्षमता होती. त्या काळामध्ये. कुटुंबपद्धती इतकी मोठी होती की आजार आपले आपण बरेच वेळा दुरुस्त व्हायचेच. बऱ्याच जणांच्या क्षमता या अशाच असतात. ९८टक्के लोकांना आजार झालेलेच असतात पण ते ९८टक्के आजार आपले-आपले बरे करण्याची पण त्यांच्यात एक कुवत असते. तसा मी होतो.

पण आजार नक्की होता. कारण मला थोडे भास व्हायचे, भ्रम व्हायचे आणि भीती वाटायची, फार भीती. ती भीती कशाची वाटायची कळायचं नाही आणि राग यायचा प्रचंड. जगावंसं वाटायचं नाही. आत्महत्येचे विचार मनात यायचे की या जगात आपलं काही खरं नाही. म्हणजे इतक्या पातळ्यांवर मला निराशा असायची की मला खानोलकर जवळचे वाटायचे, जी.ए. कुळकर्णींचा गूढवाद जवळचा वाटायचा. आता मी त्याला गूढवाद नाही म्हणत. पण आयुष्याकडे, जगण्याकडे पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोन होता... एक काळेपण संपूर्ण माझ्या आयुष्यात भरलेलं होतं; आपण असं म्हणू की इतकी निराशा होती की आशेचा कणच नव्हता. कारण मला काहीच करायचं नव्हतं. एक अफाट उदासीनता मनात होती. कविता करायचो मी आणि यातून पळून जाण्यासाठी मी ट्रेकिंग तरी करायचो नाहीतर नाटक तरी करायचो.

यात पहिलं नाटक जेव्हा मला करायला मिळालं तेव्हा मी 'क्षितिज' लिहिलं आणि त्यात माझ्या वडिलांवरचा बहुतांश राग आला होता. म्हणजे माझे वडील काही वाईट होते अशातला भाग नव्हता. एकंदरच परत, मला माझे वडीलच वेगळ्या रंगात दिसायचे. कुठल्याही अर्थाने माझे वडील 'करप्ट' नव्हते, अत्यंत मध्यमवर्गीय माणूस होते. पण मला का कोण जाणे! मध्यमवर्गाचीच चीड होती. मी आज असं म्हणू शकेन की ब्राह्मणीपणाची चीड होती. त्या वेळी मला ब्राह्मणी वर्ग आणि जात-पात असं काही फार मनाला स्पर्शिलेलं नव्हतं. परंतु एकंदरच सामान्यतेचा इतका राग यायचा. पण त्याचे अर्थ आता मला लागू शकतात. आर्थिक दुर्बलता फार होती, वाड्यात आजूबाजूला दिसणाऱ्या लैंगिकता होत्या. तिथली हिंस्रता बारीक जाणवायची.

माझ्यातलं हे सगळं त्या नाटकाद्वारे बाहेर काढलं. त्यामुळे त्या नाटकाचा सेटचा रंग जो होता तो काळा होता. तो तोडलेला होता, कपडे फेकून द्यावे, घर फाडावं, चिरडावं किंवा चिरून काढावं, असं मला एखाद्या स्वप्नात वाटायचं. ते सारं, ती प्रारूपं 'क्षितिज' मधून जास्तीत जास्त येत होती. मला एवढंच चित्र निर्माण करायचं होतं आणि त्यातून माझी जी अस्वस्थता होती ती बाहेर काढायची होती, तो माझा कॅथार्सिस होता. ते एकदा ओकल्यानंतर, भडाभडा बाहेर काढल्यानंतर, तो राग व्यक्त केल्यानंतर माझ्यात बऱ्यापैकी एक तटस्थता यायला लागली. त्यानंतर, मी आणखी एक नाटक लिहिलं होतं 'अवशेष' नावाचं, जे मी फोर्ड फाउंडेशनसाठी वाचलं परंतु तेसुद्धा इतकंच स्टार्किंग, घराविषयी, बहिणींविषयी, नातेसंबंधांविषयी पराकोटीचा राग!

ओंकार : म्हणजे, तुमच्या मनातील द्वंद्व बाहेर काढण्याची आणि त्यातून मुक्त होण्याची प्रक्रिया म्हणजे ती नाटकं होती. जसंजसं हे तुमचं असं असणं कमी होत गेलं, तुमचं भान वाढत गेलं तशी तुमची नाटकांची निवडही बदलत गेली. म्हणजे, नाटक हे असं आहे असं वाटत होतं नंतर कुठल्यातरी टप्प्यावर 'नाटक हे आहे, कदाचित असं असू शकतं' असं वाटू लागलं का? नाटकातून काय साधायचं आहे ह्याबद्दलच्या जाणिवा बदलत गेल्याचे काही ठळक टप्पे जाणवतात काय? आणि नाटकाच्या क्राफ्टबद्दलही सांगा.

अतुल पेठे : हो, ठळक टप्पे असे एक-दोन-तीन-चार असे नाही दाखवता येणार. परंतु अनेक टप्पे नक्की आहेत. म्हणजे उदाहरणार्थ मी मघाशी म्हटलं तसं की 'घाशीराम' ही एक वेगळी गोष्ट होती. त्यानंतर मी 'महानिर्वाण' पाहिलं आणि 'अरे, स्टेजवर काहीच नाहीय! नुसती लेव्हल आहे!' ह्यानी पण मला धक्का बसला होता. किंवा अचानक 'बेगम बर्वे'मध्ये वरून झोपाळा येतो सजवलेला आणि 'बेगम बर्वे' बसतात त्यात आणि त्यातलं जे बेगमला लाथ मारणं होतं संपूर्ण, तर त्यानंही माझ्या आयुष्यात खूप बदल घडले. स्टेजवर काही नेपथ्य म्हणून असणं आणि नसणं ह्यामुळे काय तयार होतं, त्यातले अंधार कोपरे कसे तयार होतात आणि स्टेजवर सगळ्यात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे अभिनेताच असतो ह्याचं दर्शन कदाचित मला 'महानिर्वाण' आणि 'बेगम बर्वे'मुळे झालं होतं.

त्यानंतर कधीतरी मी डॉ. लागूंचं 'नटसम्राट' बघितलं, दत्ता भटांचं 'नटसम्राट' बघितलं होतं आणि अभिनेता ही चीज काय आहे, एक अभिनेता काय करू शकतो त्या रंगमंचावर, ह्याचं लखलखीत दर्शन झालं. कधीतरी मी जी वेगवेगळ्या प्रकारची नाटकं पाहिलेली आहेत त्या काळात, 'सखाराम बाईंडर' त्यातला जो

अनुक्रमणिका

अभिनय होता, मी चुकत नसेन तर कमलाकर सारंग होते त्या नाटकात, त्याचा जो सेट होता संपूर्ण, त्याने माझ्या मनावर विलक्षण परिणाम घडवलेला होता. वेगवेगळ्या टप्प्यांनी नाटक नावाची गोष्ट लोक किती पद्धतींनी बघू शकतात हे दिसलं!

याच वेळी मी व्यावसायिक नाटकंही बघायचो. 'स्वामी' नावाचं नाटक आमच्या इथे शनिवारवाड्यावर झालेलं पाहिलं होतं आणि मला काही केल्या त्याच्याशी जोडूनच घेता येईना; कारण शनिवारवाड्याच्या पार्श्वभूमीवर तो प्रयोग होता. त्यांच्या दृष्टीने काहीतरी वेगळं करण्याचा तो प्रयत्न होता, पण मला काही त्याच्याशी जोडून घेता आलं नाही. आपल्या मनाशी काम जोडलं जातं आणि काम जोडलं जात नाही हे पण महत्त्वाचं असतं. आपण नकार कशाला देतो, आपल्याला मनाला काय स्पर्शत नाही हे पण अत्यंत महत्त्वाचं असतं.

अशाच वेळी कधीतरी मोकळं असताना मी अनेक एकांकिका बघितल्या आणि मी थक्क झालो होतो. साध्या एकांकिका होत्या त्या. जर तुला सांगितलं की पुरुषोत्तम करंडकमध्ये १९८१-८२ साली 'मैत' नावाची एकांकिका होती किंवा 'कळकीचं बाळ' नावाची अहमदनगरच्या कॉलेजनी केलेली एकांकिका होती आणि ते इतकं मला आठवतं! उमा रजपूत नावाची मुलगी होती आणि तिनं 'कळकीचं बाळ'मध्ये जे काम केलं होतं! नगरचे दळवी नावाचे होते त्यांनी लिहिलेली 'मैत' नावाची एकांकिका होती. अफाट! रिकाम्या स्टेजवर मॅजिक तयार करतात म्हणजे काय! त्यात लेव्हलही नव्हती. पण नुसते नट काय जबरदस्त गारूड तयार करतात! ते प्रयोग बघून ४०-४५ वर्षे उलटली तरी माझ्या मनावर ते प्रयोग अजूनही लखलखीत, असे 'फॉसिल'सारखे रुतलेले आहेत.

तर हे जे गारूड आहे ते फक्त मोठ्या नाटकातून नाही तर छोट्या नाटकांनीसुद्धा केलेलं होतं. काही अभिनेत्यांनी केलेलं होतं आणि मघा मी ज्यांचा उल्लेख केला नोला रे किंवा मिलान स्लाडेक असेल ह्यांनी जे मॅजिक केलेलं होतं; किंवा एका नवरा-बायकोनं मॅक्समुलर भवनमध्ये दीड-दोन तासांचं नाटक केलं होतं 'पपेट्स'. त्या पपेट्स म्हणजे पपेट्स नव्हत्या. तर घरातली रोजची वापरायची भांडी. चमचे, कात्र्या, डाव किंवा सुऱ्या ह्यातून त्यांनी नाट्य तयार केलं होतं. म्हणजे तिथे पात्र पण नव्हती. त्यात त्यांनी आवाज स्वतःचे स्वतः काढून कसं नाट्य तयार केलं, हे सगळं बघितल्यानंतर नाटक हे इतकं बहुमुखी आहे आणि किती मोठी प्रचंड कला आहे हे मला त्या वेळी जाणवायला लागलं होतं.

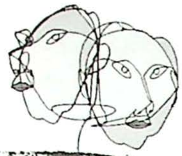
कधीतरी फेस्टिव्हल्समधून मी नाटक बघितलं होतं. मी कन्हैयालाल यांचं 'पेबे' नावाचं नाटक बघितलं होतं आणि मी थक्क झालो होतो. किंवा बी.व्ही. कारंथांचं नाटक बघितलं. हबीब तन्वीर यांनी शेक्सपियर केला होता. असा शेक्सपियर करता येतो हे मुळात माझ्या गावीच नव्हतं. त्यांनी छत्तीसगढी फॉर्ममध्ये केलेलं नाटक मी बघितलं. त्यांचंच 'चरणदास चोर' पाहिलं. यातील नटांची जी लवचीकता होती, अन् त्यांना काहीतरी पॉलिटिकली मांडायचं होतं; हे मला पहिल्यांदा तिथे लक्षात आलं. रतन थिय्यामांचं मी 'चक्रव्यूह' नावाचं नाटक त्या वेळी पाहिलं होतं. त्यातला मार्शल आर्ट्सचा वापर, त्यातला सबंध लाईट्सचा वापर! हे, न भूतो न भविष्यति असा माझ्या मनावर प्रगाढ परिणाम करून गेलं होतं.

ह्या सगळ्या घटनांमधून, कधी नटांद्वारे, कधी संगीताद्वारे, कधी प्रकाशयोजनेद्वारे मी खिळून राहिलो. त्या त्या नाटकाने माझ्या आयुष्यात भर घातली आणि क्राफ्ट नावाची गोष्ट मला पुढच्या या टप्प्यांवर कळायला लागली. अरे, संगीत असं वाजवतात. त्याचा इफेक्ट असा होतो. हे पार्श्वसंगीत फक्त दोन दृश्यांची जोडणी यासाठी नाही तर पार्श्वसंगीत ही एक व्यक्तिरेखा होऊ शकते तुमच्या नाटकात, ह्याचा अंदाज मला कधीतरी या दरम्यान आला. खरं सांगू का? ही सगळी माणसं मला जवळून बघायलाही मिळाली आणि या लोकांचं बोलणं जवळून ऐकता आलं, अनुभवता आलं. ही माणसं हाताच्या अंतरावर होती. ती दुष्प्राप्य नव्हती, दुर्लभ नव्हती, त्यांना फोन करावा लागायचा नाही. म्हणजे एलकुंचवार, तेंडुलकर, आळेकर ही सगळी माणसं, चांगले दिग्दर्शक जसे अरविंद देशपांडे असतील, मला जवळून बघता आले.

ओंकार : कलेमध्ये तुम्ही दिग्दर्शक, नट, लेखक असाल, ललितकलांमधले परफॉर्मर असाल तर शागीर्दी

अनुक्रमणिका











किती महत्त्वाची आहे? ती कधी सोडावी? किंवा ती सोडावी का?

अतुल पेठे : मुळात नाटकात सुदैवानं गुरु-शिष्य परंपरा आणि शागीर्दी असलं काही नसतंच. ज्याला जेव्हा वाटेल त्याने ते शिकावं. कुणाकडून शिकलेला असेल त्याचं गुरुत्व मानावं अशीही काही इथे अट नाही. या अर्थाने मराठी नाटक मला खूपच मोकळं-ढाकळं वाटतं. आणि जरी तो शब्द आपण आज वापरत नसलो किंवा वापरण्यावर पाबंदी असली, तरी ते पुरोगामी नक्की आहे. माणसं पण तशी राहिली आहेत. त्यामुळे शागीर्दी वगैरे असं काही नाही.

मराठी नाटकात इथे सगळेजण स्वतःला शहाणं समजतात ही मला चांगली गोष्ट वाटते आणि जेवढा आगाऊपणा असेल आणि हा प्रश्न विचारण्याची मुभा असेल तेवढं ते नाटक आणि क्षेत्र मोठं होईल असंच मला वाटतं. काही गोष्टी लोकं आपोआप शिकतच असतात. त्यासाठी कानाला भिकबाळी लावावी लागते आणि गंडा बांधावा लागतो ही दृश्य स्वरूपातली शागीर्दी झाली. पण आपण जाता-जाता एखादी गोष्ट शिकलेली असते. ही शागीर्दीच असते की! याला कशाला मोठं स्वरूप द्यायचं असं मला वाटतं.

कोणी किती वर्षं मागे तंबोरा धरून बसावं हा ज्याचा-त्याचा प्रश्न आहे. कारण समोर येऊन गायला अंगात ताकद लागते. पब्लिक डोमेनमध्ये येऊन नाटक करा मग बाकीचं. म्हणजे बोलणं फूटभर आणि काम करणं चिमूटभर असं असता कामा नये. तुम्हाला प्रत्यक्ष कामच उभं करावं लागतं. प्रत्यक्ष नाटकालाच भिडावं लागतं. आणि त्या भिडण्यात नाटक नावाचीच गोष्ट तुमची गुरू होते. ते अनुभव हेच गुरू होतात आणि तुम्ही त्याचे शागीर्द कायम मरेपर्यंत झालेलेच असता.

ओंकार : सर, सुरुवातीच्या काळात कुठलाही कलाकार त्याचं म्हणणं त्याचा आविष्कार शोधत असतो. बरेचदा ते निचरा करणारं विरेचन करणारं असू शकतं, जसं तुमचं आहे. हळूहळू तो कॅथार्सिस संपला आणि आपण खरोखर त्या कलेच्या प्रांगणात आलो की आपल्याला आपल्या कौशल्यांचा विचार करावा लागतो. जास्त काळ काम करायचं असेल तर कौशल्य वाढवावे लागेल आणि आपण जर खूप सेन्सिटिव्ह माणूस असू तर ते आपल्या समजुतीनुसार बदलतदेखील जाईल.

जेव्हा तुम्ही स्वतः दिग्दर्शक म्हणून काम करू लागलात आणि इतकी वर्षे काम केलंत तेव्हा तंत्रामध्ये जे बदल झालेले आहेत ते काही ठळक जाणिवांमुळे झाले की नाटकातलं काही तत्त्व जाणवलं यामुळे झाले की ते बदल आपसूकच झाले? असा माझा प्रश्न आहे.

अतुल पेठे : सुरुवातीच्या कालखंडामध्ये जे काही आपलं जगणं असतं त्यातूनच आपण खोदून काढत असतो. एक दिवस लक्षात येतं की हे फार काही उपयोगाचं नाही. मला वाटतं हे प्रत्येक कलावंताच्या बाबतीत, माणसाच्या बाबतीत घडतं. माझ्या बाबतीत जसं टप्प्या-टप्प्यावर तेंडुलकर, आळेकर होते. श्याम मनोहर भेटले आणि त्यांच्यामुळे मला जगण्याकडे बघण्याची, त्या जगण्यातला विरोधाभास बघण्याची एक वेगळ्या प्रकारची दृष्टी मिळाली. मी श्याम मनोहरांचं 'शीतयुद्ध सदानंद' नावाचं नाटक त्याच काळात केलं

अनुक्रमणिका

होतं. श्याम मनोहरांबरोबरच्या ज्या गप्पा होत होत्या त्या बहुतांश वेळा आपला समाज, आपला मध्यमवर्गीय समाज, त्यातल्या अडीअडचणी, त्यातली कमअस्सलता, त्यातला कमी बुद्ध्यंक, कमी असलेली सर्जनशीलता, कमी असलेला ध्यास, जास्तीत जास्त सुरक्षितता बघण्याची प्रवृत्ती, लबाडी, खोटारडेपणा, दांभिकपणा यावर होत्या. त्या वेळी त्यांची 'हे ईश्वरराव हे पुरुषोत्तमराव' असेल आणि 'कळ' नावाची कादंबरी असेल. श्याम मनोहरांमुळे मी एका वेगळ्या गटाशीही जोडला गेलो. तो गट होता भालचंद्र नेमाडेंपासून ते अरुण कोलटकर ते दिलीप चित्रे आणि नामदेव ढसाळ. मनोहर ओकसारखा कवी असेल किंवा सतीश तांबे असेल.

हे लिटल मॅगझिनचे लोक होते आणि ते बंडखोर होते. माझा जसा थिएटर अकॅडमीचा संबंध होता आणि तिथून आणलेलं संपूर्ण संचित होतं, तसंच श्याम मनोहरमुळे हे नवं संचित मला दिसायला लागलं होतं. तिथल्या चर्चाच वेगळ्या असायच्या. कवी चंद्रकांत पाटील यांच्याबरोबरच्या झालेल्या चर्चा आणि त्यांनी उलगडून दाखवलेले वेगवेगळे कवी. किंवा अशोक शहाणेंचं नेमकं योगदान काय आहे? त्यांचे आक्षेप कशाला आहेत? त्यांची मराठी साहित्यातील बंडखोरी म्हणजे काय? मराठी साहित्यातलं त्यांना डाचतं म्हणजे काय? त्यांना पु.ल. देशपांडे, व.पु. काळे लेखक म्हणून कसे दिसतात? नवता म्हणजे काय? नामदेव ढसाळ किंवा नारायण सुर्वे ह्यांच्यामुळे मराठी साहित्यात काय झालं? हे दालन माझ्यासाठी उघडलं गेलं ते श्याम मनोहरांमुळे. मग मी त्या अँगलनेही बघायला लागलो.

काय व्हायला लागतं बघ हं. त्या त्या टप्प्याला माझ्या सगळ्याच खिडक्या उघड्या होत्या. ते उघडे वारे आत आल्यामुळे पुढच्या माझ्या निवडीवर त्याचे परिणाम व्हायला लागले. आधी मी नुसतीच कलाकृती म्हणून बघत असेन तर आता त्यात राजकारण काय आहे, त्यातला तत्त्वज्ञानात्मक भाग काय आहे, त्यातला विरोधाभास काय आहे हे मी आपोआप बघायला लागलो.

त्या वेळी फोर्ड फाउंडेशनची आम्हाला ग्रँट होती. आम्ही बारा लेखक निवडले गेलो होतो आणि त्या वेळी घमासान चर्चा होत होत्या. प्रत्येकाच्या नाटकावरच्या चर्चा ऐकल्या आणि चिरफाड ऐकली. ती रोखठोक शब्दांत असायची. त्यात गुळगुळीतपणा नसायचा.

महाराष्ट्रातली २०-२५ चांगली माणसं येऊन हे करायची. मी हे सांगतोय कारण आज हे जवळजवळ अशक्य वाटावं असं आहे... माझ्याच नाटकाची जी चिरफाड झाली होती किंवा जयंत पवारच्या नाटकाची जी चिरफाड झाली होती ती माझ्या अजूनही ठळक लक्षात आहे. आम्ही सगळ्यांनी ते टाकीचे घाव (हसून) सोसले असं म्हणू शकतो. परंतु त्या चर्चांमुळे आपल्याला नाटक करण्याची दालनंच उघडी होतात, नाटक नावाची गोष्ट आतनं, खोलातनं कळते, हे असं मी मघापासून सांगतोय. नाटक किती परीने बघितलं जातं , प्रत्येक शब्द, एक वाक्य, एक घटना, एक कृती ह्याचे अन्वयार्थ लागायला लागले. हा माझा एक दुसरा टप्पा होता. त्यामुळे काय झालं, 'चॉईसेस' बदलायला लागले, नाटकंच बदलायला लागली. आता हे एका बाजूला ठेवू या.

तिसरी गोष्ट सांगतो. १९९० हा कालखंड आला,जो माझ्यावरील प्रभावाच्या पलीकडचा होता. तो प्रभाव जगावरच पडला आणि ज्याला आपण १९९० नंतरचा कालखंड म्हणतो त्यात संपूर्ण जागतिकीकरण, खाजगीकरण, उदारीकरण झालं, मोबाईल आले, काळ आणि अवकाशाचे अर्थ बदलले. याच वेळी सगळ्यात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे जो एकसंध समाज होता तो तुकड्या तुकड्या विखरायला लागला होता. अस्मिता अधिक टोकदार झाल्या. त्याच वेळी लालकृष्ण अडवाणींची रथयात्रा सुरू झाली होती, इंदिरा गांधींची हत्या झाली होती, अतिरेकी नावाची संकल्पना, दहशतवाद मूळ धरू लागला होता आणि राजकारण तुमच्या जगण्याच्या जास्त जवळ यायला लागलं होतं. आयुष्याच्या निकट यायला लागलं होतं. तंत्रज्ञान तुमच्या जगण्यातच शिरायला लागलं. १९९०च्या आधी इतकं नव्हतंच. मोबाईलनं केलं काय? कॉम्प्युटरनं केलं काय? तर जग इतकं उरावर आणलं की माझ्या परिप्रेक्ष्याच्या पलीकडचे आणि मी पटकन अर्थच लावू शकत नाही असे बदल होत गेले.

हा आमच्या आयुष्यातील सगळ्यात महत्त्वाचा टप्पा होता. आमची पिढी इथे अक्षरशः वाऱ्यासारखी भिरभिरली. म्हणजे वारा येतो, पाचोळा उडतो आणि

अनुक्रमणिका

इतका धुराळा होतो की काहीच कळेनासं होतं की आपण कुठे चाललो आहे! आपल्यावरचे संस्कार तर एकजिनसी होते आणि आता अनेक-जिनसी आयुष्य हे आमच्या वाट्याला आलं. आता या वावटळीमध्ये आणखी महत्त्वाच्या घटना घडत होत्या, ते म्हणजे १९९२ साली बाबरी मशीद तोडली, याचे प्रगाढ परिणाम झाले. हिंदू-मुस्लिम हा प्रचंड वाद राजकीय पटलावर कधी नव्हे इतका जाणवायला लागला. ती जी संपूर्ण धग आहे हिंदुत्व नावाच्या गोष्टीची, म्हणजे नुसतं हिंदू असून भागत नाही, तुम्ही हिंदुत्ववादी असायला पाहिजे, हा जो वाद आहे तो माझ्या जगण्यात घुसला. माझ्या आयुष्यात घुसला. माझ्या नसानसांमध्ये यायला लागला. आजूबाजूचे आवाज बदलू लागले. डेसिबल्सची तीव्रता वाढायला लागली. म्हणजे आवाज नाही तर विचारांचे डेसिबल्स तीव्र, टोकदार, एकांगी असे जाणवायला लागले. पुढे २००२, गुजरातच्या दंगलींपर्यंत ते तुम्हाला दिसायला लागतात. आणि प्रत्यक्ष चित्र दिसणं टीव्हीवर... मग मी नाटक काय करू? इतकं नाट्यमय रोज घडतंय की मी तो अनुभव घेणं, तो पचवणं आणि तो परत मांडणं यासाठी आमच्याकडे वेळच नव्हता. भसाभसाभसा चित्र डोक्यावर ओतली जायची.

मी असं म्हणतो की लहानपणी चित्र कशी बघितली? तर ती पुस्तकातून बघितली. पण आज एक दूरदर्शन किंवा टीव्ही चॅनल एका मिनिटात किती चित्र-प्रतिमा दाखवतं? त्याचे अन्वयार्थ लागतात का? तर या अजब गोष्टींना आम्ही सामोरं जात होतो. ह्या गोष्टींचासुद्धा परिणाम आमच्या साहित्यावर झाला. ह्याचे ठळक उदाहरण म्हणजे मी ज्यांच्याबरोबर नंतर जास्त काम केलं ते मकरंद साठे. 'ठोंब्या' हे आमचं पहिलं महत्त्वाचं नाटक होतं. एका अर्थाने माझ्यावर आणि मकरंदवर आळेकरांचा नक्कीच परिणाम होता. पण तो अगदी आळेकरीयन नव्हता; कारण आम्ही ते विनोद करण्याच्या पलीकडे होतो. ती टिंगल करण्याच्या पलीकडे होतो. आम्हाला असं वाटायचं की आम्हाला नाही ओचकारायचं-बोचकारायचं. आम्हाला काहीतरी गंभीर मांडायचं आहे. याचा अर्थ आळेकर काही मुद्दाम बोचकारत होते किंवा टिंगला करत होते असा नाही. पण त्या टिंगलीतून ते त्यांचा प्रोटेस्ट नोंदवायचे. त्यांची टिंगल जी बोचायची की आम्हाला वाटायचं की याच्या पल्याड आपल्याला जायचं आहे. 'ठोंब्या'मध्ये तुम्हाला तंत्रज्ञान आणि माणसाचं काय होतंय हे दिसतं. दोन माणसं एकमेकांशी बोलतच नाहीत. ते कॉम्प्युटरवर एक मेसेज टाकतात. तर हे जे दोन व्यक्तींमध्ये तंत्रज्ञान नावाची गोष्ट आली ह्याचे परिणाम काय आहेत?

मी तुझ्या प्रश्नाला उत्तर द्यायचा प्रयत्न करतोय की आपल्या नाटकाच्या निवडीमध्ये किती परिणाम कार्यरत असतात. ते फक्त व्यक्तिगत नव्हते, ते फक्त साहित्याचे नव्हते, ते जागतिकही होते.

ओंकार : हे जे सर्व परिणाम होत होते, ते तुम्ही तुमच्या नाट्यजाणिवा आणि नाट्य-'क्राफ्ट'मधील बदलांमध्ये कसे मुरवून घेतले?

अतुल पेठे : तेच, मुरवून घेण्याची जी प्रक्रिया आहे ती मी सांगायचा प्रयत्न करतो आहे. तर तंत्रज्ञान आणि नाटक हा विषय आला. हे होत असताना ज्या पद्धतीनी सीन्स बसवले जात होते आधीचे, म्हणजे 'महानिर्वाण'चं वर्णन असं केलेलं होतं की मार्केटमध्ये बॉम्ब पडावा तसं 'महानिर्वाण' आलं. आम्हाला बॉम्बच टाकता येत नव्हता; कारण आम्ही बॉम्ब टाकण्याच्याच विरुद्ध होतो. त्यामुळे नाटक बसवणे आणि त्याचा उच्चांक बिंदू गाठणं हा जो क्राफ्टमधला एक भाग असतो तोच आम्ही टाळू लागलो आणि जास्तीत जास्त विचारांमध्ये पडणं, विलंबित ख्याल जरी असला तरीही त्यात काही शांतपणे बोलण्याची प्रक्रिया सुरू करता येईल का? आणि तरीही त्याचे सखोल परिणाम विचारांमध्ये होतील का? अनुभवाच्या पातळीवर मी काहीतरी बघितलं, हादरलो आणि घरी गेलो आणि तो अनुभव मी विसरलो ह्याच्या पलीकडे जाण्याचा आमचा प्रयत्न होता. तो किती यशस्वी-अयशस्वी हा वेगळा मुद्दा.

इतकंच नाही तर अभिनिवेश नसणं, आवेश नसणं यावरही आमचं थोडं लक्ष केंद्रित व्हायला लागलं, सबंधच, विषयापासून ते त्याच्या सादरीकरणापर्यंत... आपल्याला जास्त वैचारिकदृष्ट्या नाटक पोहचवता येतं काय, किंवा विचार मांडता येतो काय आणि तो विचार लोकांपर्यंत पोहचवता येईल काय हे बघू लागलो. दृश्यांमधून आणि अभिनयामधूनही याचा आम्ही जास्त विचार करायला लागलो. तू विचार कर की

अनुक्रमणिका

'महानिर्वाण'मध्ये सहज जाता-जाता 'आर्य सनातन वैदिक हिंदू की जय!' असं म्हणायचे आणि ते गमतीनं म्हणायचे. किंवा एखाद्या भावगीतसदृश भजनी टिंगलखोर गाण्यावर ते चाळकरी नाचतात आणि ताटी बांधतात किंवा 'अशी पाखरे येती' मध्ये RSS च्या बंडा नामक पात्रातून चेष्टाच होत असे. आज हे प्रसंग मी करू शकेन का?

ओंकार : नाही.

अतुल पेठे : म्हणजेच मी माझी 'सेल्फ सेन्सॉरशिप' करायला लागलो. हा परिणामच १९९० नंतर जास्त व्हायला लागला. म्हणजे आजूबाजूच्या वातावरणामध्येच इतका विखारीपणा यायला लागला होता, या विखारामध्ये आपण भर का घालावी? आणि या विखाराचं दर्शन मला काय होतंय, हे आम्ही तपासून बघायला लागलो. आणि हा डोळसपणा आमच्या नाट्यकृतींमध्ये दिसायला लागला.

ओंकार : हा जो सर्व डोळसपणा आहे तो क्राफ्टमध्ये कसा आणता आला?

अतुल पेठे : आपण एक उदाहरण घेऊ या. मी ढोबळपणे हे सांगण्याचा प्रयत्न करतो. तेंडुलकरांचं एक वाक्य आहे 'कन्यादान' नाटकामध्ये, की साने गुरुजी 'छक्का होते.' असं तो म्हणून दाखवतो. इतकं उघड-उघड. 'कन्यादान'मध्ये अनेक गोष्टी आहेत. हे आम्ही आज करू का? आता तेंडुलकरांनी केलं ते त्या काळाला साजेसं असेल कादचित. त्यांना ते मोडायचंच असेल, धक्का द्यायचा असेल. आम्हाला ते धक्कातंत्र वापरायचंच नव्हतं. त्यामुळे आमच्या नाटकांमध्ये असली धक्कातंत्रं आलीच नाहीत. पण त्यामुळे आमचं नाटक सपाट झालं का? कदाचित झालं असेल. कदाचित जास्त वैचारिक झालं का? कदाचित झालं असेल. पण आम्हाला तो विचार मांडायचा होता ह्यावर आमचं लक्ष केंद्रित होतं, हे नंबर एक.

दुसरी गोष्ट, उद्या मी परत नाना फडणवीस नावाची कॅरॅक्टर घेतली आणि ती कशाच्याही विरोधात उभी केली तर मला ते आज करता येणं शक्य आहे काय किंवा करता आलं तरी करावं का? उगाच कोणाच्या भावना दुखवण्यासाठी तेंडुलकरांनी लिहिलं नव्हतं हे मला कळतंय पण तरीसुद्धा मी आज शंभरवेळा विचार करत राहीन. आम्ही विचार करत होतो की आमचं लक्ष्य नेमकं काय आहे? खरंच पॉवर गेम कळतो का लोकांना 'घाशीराम'मधला? खरंच आयुष्याची वैय्यर्थता कळते का 'महानिर्वाण'मधली? हा आपण विचार करायला पाहिजे असं आम्हाला प्रकर्षानं वाटत होतं.

ओंकार : मग पुढची नाटकं... ह्या टप्प्यावरची तुमची नाटकं मी 'चौक'पर्यंत ठेवतो. तुम्ही ऑब्व्हियसली जोडू शकता. ही जी तुमची विशिष्ट जाणीव आहे ती मला 'वेटिंग फॉर गोदो'पासून सुरू होऊन 'चौक'पर्यंत दिसते. त्याच्यापुढची जी तुमची निवड आहे नाटकांची, तिथे जसं तुम्ही म्हणता नाटकांची निवडच बदलली. अनेक टप्प्यांवर बदल झाले. तुम्ही आधी 'आनंदओवरी' केलं. मग 'चौक' केलं. 'चौक'नंतर 'सत्यशोधक' केलं. त्यानंतर 'आषाढातील एक दिवस' केलं. मग 'शब्दांची रोजनिशी' आहे, मध्ये 'समाजस्वास्थ्य' आहे, त्याच्याआधी 'दलपतसिंह येती गावा', 'मी माझ्याशी' आहे.

परंतु, हे सगळं चालू असतानासुद्धा एक दिग्दर्शक म्हणून आपलं नाटक कसं असावं, त्याचा बांधा काय असावा, याचेसुद्धा तुमच्या मनात विचार सुरूच असणार. म्हणजे त्याचा आशय जसा असतो तसं त्याचं रूप काय असावं, जे 'मॉलप्रॅक्टिस'पर्यंत बदलत गेलंय. तर हे रूपाचे टप्पे काय आहेत? म्हणजे नाटक 'एवढं' पाहिजे-पासून 'इतकंसुद्धा चालेल' किंवा काहीतरी मोठंच पाहिजे, या रूपाचे टप्पे काय आहेत क्राफ्ट या अर्थाने?

अतुल पेठे : एकाच प्रश्नात खूप प्रश्न आहेत. मघा आपण ज्या टप्प्यावर आलो होतो की आपल्यासकट. आपण एका बाजूनी वाढत असतो आणि समाज पण वाढत असतो. याचा परस्परांशी संबंध असतो. प्रभाव असतो. हे नाटक फक्त माझंच एकट्याचं नाही बदललं. तुला साहित्यातही ते बदल दिसतील. आळेकरांचा मघापासून उल्लेख करतो आहे, त्यांचंही नाटक तुम्हाला बदललेलं दिसेल आणि तेंडुलकरांचंही बदललंय. आणि त्याच्यापासून सुटका कोणाचीच नसते. या प्रक्रिया घडत असतात; कारण तुम्ही सजगपणे आणि सतर्कपणे समाज बघत असता आणि संवेदनशीलपणे जगत असता. आजूबाजूच्या गोष्टींचे परिणाम तुमच्यावर होतच



निळू फुलेंसोबत – 'प्रेमाची गोष्ट ?'



किशोर कदमसोबत – 'आनंदओवरी'

असतात. ते परिणाम कळत-नकळत जाणिवेच्या अथवा नेणिवेच्या पातळीवर तुमच्या साहित्यातून, तुम्ही निवडलेल्या क्षेत्रातून ते दृग्गोचर होतातच.

आता ह्या टप्प्याटप्प्यांवर, वेगवेगळ्या पातळ्यांवर; मी थोडा मागे जातो. जसं तंत्रज्ञान आलं, वेगवेगळ्या चळवळी आल्या तसतसं लक्षात येईल की आमचा प्रायोगिक नाटक बघणारा प्रेक्षकवर्ग, ज्याला एक मान होता, ती बघणारी लोकं होती, नाटकावर गंभीरपणे चर्चा करणारी लोकं होती, ती विस्कटली गेली. आमच्यासाठी तो एकसंध प्रेक्षकच, गावागावांतील, 'इकोसिस्टिम' ज्याला म्हणतात ती 'इकोसिस्टिम'च नष्ट झाली. पुढे चॅनल्स वगैरे आल्यानंतर ती खूपच नष्ट होत गेली.

आता ह्यात मला माझा प्रेक्षक शोधायचा आहे, मला माझा प्रेक्षक बांधूनही ठेवायचा आहे. अजून एक महत्त्वाचा मुद्दा आमच्या अडचणीला यायला लागला तो म्हणजे मराठी समजणारा समाज! म्हणजे आमच्या पिढीनी आळेकरांचं नाटक बघितलं होतं. कारण आम्हाला मराठी कळत होतं. त्यातले विनोदही कळत होते. पण आमचं नाटक बघणारा जो प्रेक्षकवर्ग होता तो तरुण प्रेक्षक हा मराठी माध्यमातून न शिकता इंग्लिश माध्यमात शिकायला लागला होता आणि आम्ही काय म्हणू पाहतो आहे यात विसंवाद किंवा असंवाद घडायला लागलेला आपल्याला एका पातळीवर दिसू लागतो.

आम्ही आमचा प्रेक्षक शोधण्याच्या नादातसुद्धा, एका बाजूनी विषय शोधणं, एका बाजूनी जे घडून गेलं आहे, जे चौकटीतलं असेल ते नाटक सोडून आपल्याला वेगळी रंगभाषा करायची म्हणजे काय करायचं, ह्याचा शोध आम्ही आमच्या आमच्या पातळीवर घ्यायला लागलो होतो. त्यात मकरंदसारखा लेखकसुद्धा होता. यात आमची नाटकं दुर्बोध आणि अनाकलनीयही व्हायला लागली. अनेक स्तरीय व्हायला लागली.

मघा ज्या 'चौक'चा उल्लेख केलास, त्यात आम्ही एक सूत्रधार आणला आणि घटनेवरचं भाष्य तोच करतो, की या घटनेचे अर्थ असे आहेत बरं का! मला असे मांडायचे आहेत. त्यामुळे ते नाटक अधिक कॉम्प्लेक्स झालं ही गोष्ट वेगळी. पण आमचं नाटकच कळत नव्हतं. आळेकरांचं नाटक दुर्बोध होतं असं त्या वेळेस म्हणायचे. पण आळेकरांचं नाटक लोकांना भावनिक पातळीवर काहीतरी स्पर्शायचं. पण आमच्या नाटकातील भावनिकता ही मघाशी म्हटल्याप्रमाणे ती भावनिकता नव्हती. आमची व्याकुळता वेगळी होती. पण ती पोहचायची नाही कदाचित, ती वैचारिक पातळीवर राहायची म्हणून हे वैचारिक जे आहे ते नीट समजवून देण्यासाठी आम्ही तिथे एका सूत्रधाराचीच योजना केली. त्याचं विखंडितीकरण काय आहे, आम्हाला काय म्हणायचं आहे हे स्टेजवरूनच आम्ही सांगायला लागलो. हा एक प्रयत्न होता. त्या नाटकाचा विषयही तसाच होता की 'विचारसरणींचा उडालेला धज्जा'. तर मग शब्दसुद्धा, वाक्यसुद्धा, सीन्ससुद्धा हे सलग नाहीयेत. कारण आपलं सलग असं काहीच राहिलं नाही. हा त्या नाटकाचा फॉर्म आपोआप बनला. म्हणजे त्या नाटकाच्या बसवण्याच्या

पद्धतीवरच, नाटक उभं करण्याच्या पद्धतीवर या गोष्टीने एका अर्थानी परिणाम झाले.

मी दिग्दर्शक म्हणून माझे प्रेक्षक शोधायला गेलो असताना, पुणे आणि मुंबई सोडून परभणी, बीड, नांदेड, जालना, येवला इकडेही जायला लागलो आणि लक्षात यायला लागलं की अरे, हा महाराष्ट्रही आपलाच आहे की! ही माणसं आपलीच आहेत की! ह्यांना आपण कधी मराठी का नाही समजत? ह्यांना आपण मराठी नाटकाचा प्रेक्षक कधी समजणार? असंही माझ्या मनात यायला लागलं आणि मी त्यांच्यासमोर जेव्हा नाटक करायला लागलो तेव्हा त्यांचे प्रतिसाद वेगळे यायला लागले. ह्यानीसुद्धा माझ्या नाटकावर अनेकदा परिणाम झाले आहेत. दिग्दर्शनावर परिणाम झाले आणि मला असं वाटतं की ती माझी माणसं आहेत. नुसतं इतकंच नाही, वेगवेगळ्या चळवळींशी मी जेव्हा जोडला गेलो तेव्हा जसं तत्त्वज्ञानात्मक, राजकीय, सामाजिक अशा चळवळींनी मला पुरुष म्हणजे काय? पुरुषसत्ताक म्हणजे काय? स्त्रीवाद म्हणजे काय? वंचित-शोषितांचे प्रश्न असतात म्हणजे काय? धरणग्रस्तांचे प्रश्न असतात म्हणजे काय? कचरा-कामगारांचे प्रश्न असतात म्हणजे काय? असे अनेक प्रश्न पडले. ह्यानं माझ्या कक्षा रुंदावल्या.

एक मध्यमवर्गीय मुलगा असं हळूहळू एकएका गोष्टींना जेव्हा स्पर्श करत जातो तेव्हा त्याची दालनं, त्याच्या खिडक्या हळूहळू माझ्या उघडत गेल्या. मी नुसताच नामदेव ढसाळ वाचला होता. पण नामदेव ढसाळ मी अनुभवला जेव्हा मी सफाई कर्मचाऱ्यांबरोबर गटारात उतरलो तेव्हा. गटारात उतरणं म्हणजे काय? तो वास म्हणजे काय? किंवा त्यातले जातीय गुंताडे काय आहेत ? त्यातल्या व्यामिश्रता काय आहेत? मी शहरी होतो आणि मी बघू पाहात होतो ते प्रश्न. या प्रश्नांनी तेव्हा दोन संस्कृती नव्हेत तर एकाच वेळी अनेक संस्कृती माझ्यात आतल्या आत टकराव घ्यायला लागल्या. यातून माझ्या नाट्यजाणिवा किंवा माणूस म्हणून जाणिवा विकसित व्हायला लागल्या. मी नुसतं नाटक म्हणून नाटक कधी नाही बघितलं. ते नाटक आणि मी माझं जगणं ह्याचं मूल्यात्मक नातं जोडायचा प्रयत्न केला. ते नाटक माझ्या जगण्यापासून लांब नव्हतं. माझं नाटक हा माझ्या जगण्याचाच एक अविभाज्य भाग होता.

ओंकार : मला हे सगळंच पटतंय. तुम्ही आणखी थोड्या विस्तारानं बोललात तर मला आवडेल. म्हणजे माझ्या प्रश्नाचा एक भाग अनुत्तरित राहतो आहे असं वाटतंय. मला असं विचारायचंय की या सगळ्या व्यामिश्रता समजून घेताना, प्रत्यक्ष जगताना, प्रत्यक्ष पाहताना जे मनावर परिणाम होतात, त्या परिणामांना समर्थपणे आपल्या रंगभाषेत रूपांतरित करण्यासाठी जी आंतरिक घुसळण होत असेल, क्राफ्टमधले बदल होत असतील ते तुम्ही कसे-कसे करत गेलात?

अतुल पेठे : क्राफ्ट ही जी गोष्ट आहे ना...

ओंकार : मला माहिती आहे की क्राफ्ट ही काही वेगळी काढण्याची गोष्ट नव्हे. ती आशयाबरोबरच येते ही गोष्ट मला मान्य आहे. पण असं काहीतरी ठळक दिसतं का, की मी पूर्वी असं करत होतो पण आता करेनासाच झालो असं?

अतुल पेठे : अं हो, म्हणजे हे सगळं सूत्रात मांडायचं झालं तर व्यक्तिगत अनुभव सामाजिक नाटकांमधून अधिक व्यापक पटलावर नेत, त्याही पलीकडे जात, लोकांना आजचे जे प्रश्न आहेत त्याच्याशी जोडणारं नाटक तुम्ही करायला लागता. म्हणजे नाटकाची माझी निवडच अशी व्हायला लागली की ज्याच्यातून मला माझ्या व्यक्तिगत रागापेक्षा सामाजिक आणि राजकीय राग मला जास्त मांडायचा होता. आणि क्राफ्ट म्हणून मी फारसा विचार खरं सांगायचं तर अलीकडच्या काळात करायला लागलो. माझ्यासाठी नाटकाचा विषय, त्यातलं राजकारण काय आहे हे जास्त महत्त्वाचं होतं.

ओंकार : अलीकडचा म्हणजे कोणता काळ?

अतुल पेठे : गेल्या आठ-दहा वर्षांमध्ये क्राफ्ट म्हणून मी नाटकाचा विचार करायला लागलो. अरेच्चा, याला क्राफ्ट म्हणतात, की जो नाटकाचा जो विषय आहे, त्या विषयाला अधिक वेगळ्या पद्धतीने मांडता येईल काय दिग्दर्शक म्हणून? हा माझ्यात गेल्या आठ-दहा वर्षांत जास्त झालेला बदल आहे. तोपर्यंत लेखकानं दिलेलं जे स्क्रिप्ट आहे, ते अगदी इमानेइतबारे नाही मी केलं, त्यातसुद्धा माझी घुसळण असायची, परंतु मी ते त्या लेखकाच्याच अंगानी घेऊन गेलो होतो.

आज मी 'सत्यशोधक' त्या पद्धतीने बसवणार

नाही. कदाचित 'आषाढातील एक दिवस' तसं बसवणार नाही. त्यावर मी वेगळ्या पद्धतीचे संस्कार करीन की जे दिग्दर्शक म्हणून मी काहीतरी वेगळा आहे असं दाखवेल; जे मला आत्ता आत्ता खरोखर गेल्या काही वर्षात कळायला लागलं की अरे, व्हिज्युअलसच्या माध्यमातूनसुद्धा मला माझं 'स्टेटमेंट' करता येतं; मी त्याचा अर्थ घेईन आणि मी माझ्या पद्धतीने मांडीन. परंतु त्या वेळी माझ्यासाठी सगळ्यात महत्त्वाची गोष्ट होती ती म्हणजे त्याचा आशय आणि मला माझा जो राजकीय आशय आहे तो त्यातून मांडता येईल काय? आज जर बघितलं तर त्या वेळी माझी मधली काही नाटकं कधीकधी जास्त अभिनिवेशी, जास्त ठळक आहेत. अधोरेखन त्यात जास्त केलेलं आहे. आज मी ते करायला जाईन असं मलाच वाटत नाही.

ओंकार : पण तुमची ही जाणीव कशामुळे बदलली?

अतुल पेठे : मला असं वाटतं की पुन्हा आजूबाजूचा बदलत असलेला काळ आणि तुमचं शहाणपण या सगळ्यातून आलेलं. काही वेळा आपल्याला असं वाटतं की आपलं नाटक पोहचलं. असं होऊनही माझ्यात एक रितेपण राहातंय असं माझ्या लक्षात आलं. हे रितेपण का राहातयं याचा मी जेव्हा विचार करायला लागलो तेव्हा मला असं वाटायला लागलं की दिग्दर्शक म्हणून काही वेळा मी ते (नाटक) समजावं म्हणून आहारी गेलो आहे. मला असं वाटायला लागलं की जे मला करायचं आहे कलाकार म्हणून, दिग्दर्शक म्हणून ते मला करता आलंय का? मी ते करू नाही शकलो.

याचा अर्थ मी एका बाजूनी मला मोकळं सोडून दिलं पाहिजे आणि अती सिरियसलीही घ्यायला नको. कारण आता माझ्या पेशींमध्येच या सगळ्या गोष्टी आलेल्या आहेत. मग मी घाबरण्याचं कारण नाही. म्हणजे सायकल चालवत असताना आपण सगळ्या टेक्निक्स शिकतो पण सायकल नंतर चालवायला लागतो आणि ते आपल्या रिफ्लेक्सेसचा भाग होतं. मी आपोआप सायकल चालवायला लागतो, आपोआप ब्रेक दाबायला लागतो, त्यासाठी तुमचा मेंदू प्रत्येक वेळा सूचना देत नाही. असंच मला गेल्या दहा वर्षांत जाणवायला लागलं की मी जी कृती करेन ती व्यक्तिगत पातळीवर खाजगीत असेल तरी ती तितकीच जबाबदार असते, त्यासाठी मला प्रत्येक वेळी वाचावं लागत नाही, पाहावं लागत नाही किंवा कुठलातरी संदर्भ घ्यावा लागत नाही. मी तसाच बनलो त्यामुळे मला घाबरण्याचं कारण नाही.

आता हे जे सोडून देणं आहे, मुक्त होणं आहे ही प्रक्रिया – कारण तुम्हाला अधिक वाचा, अधिक पहा, अधिक राजकीय भूमिका घ्या याचंसुद्धा एक ओझं तयार व्हायला लागतं आणि हे ओझं मी फेकून द्यायला शिकलो आहे. आता मला त्याचं ओझं वाटत नाही. हा त्यातला पुढचा टप्पा झाला.

दुसऱ्या टप्प्यांवर पुढे जाताना मला असं वाटायला लागलं की जगण्याचे संदर्भ आहे ते अधिक ममत्वाने मला बघता येतील का? एका जगण्याची, एका घटनेची अनेक... म्हणजे ठळकपणे मी तुझ्या बाजूचा की त्याचा बाजूचा हे नाही सांगता येत; आज एका घटनेचे अर्थ 'राशोमान'सारखे फक्त चार प्रकारे नव्हे तर बावीस प्रकारे बघता येतात आणि ते खरं की खोटं हे जवळजवळ सांगताच येत नाही. अशी आजची एक काहीतरी विचित्र गोष्ट (परिस्थिती) समोर येते आहे आणि त्या विचित्र गोष्टीला मला सामोरं कसं जाता येईल? मग मी आजकाल त्यातली जास्तीत जास्त अमूर्तता पकडायचा प्रयत्न करायला लागलो. फक्त मूर्तता नाही तर अमूर्ततातलं काही तुझ्यापर्यंत पोहवता येईल का? नाटकाच्या क्राफ्टमधून, संगीतामधून, प्रकाशयोजनेमधून. मघा मी असं म्हणत होतो की एक दृश्य सांगण्यासाठी मी प्रकाश वापरत होतो; आता मला तुला काही सांगायचंच नाहिय आणि तरीही सांगायचं आहे ते प्रकाशामधून, ध्वनीमधून. यातून काहीतरी तयार करता येईल का, ह्याचा शोध गेल्या काही कालखंडात मी घ्यायला लागलो आहे. खरं तर मी 'गोदो' मध्ये हे केलं होतं पण नंतर शिकण्याच्या नादात सहजतेच्या गोष्टी विसरून गेलो.

ओंकार : याला लागूनच एक छोटा प्रश्न विचारतो, जसा लेखक पुढे-पुढे लिहीत जातो तसा तो अल्पाक्षरी होत जातो. चांगला नट जर खरंच विकास पावत गेला तर तो अल्पव्ययी होत जातो असं आपण बघतो. तसं दिग्दर्शक जेव्हा अशा प्रकारच्या पातळ्यांवर पोहचतो तेव्हा दिग्दर्शकाची इकॉनॉमी कुठे असते? नटाची आणि

अनुक्रमणिका

लेखकाची जशी ही इकॉनॉमी आहे तशी दिग्दर्शकाची इकॉनॉमी कुठे आहे?

अतुल पेठे : काहीही न करण्यात. आज सकाळीच मी माझ्या बायकोला, रोहिणीला असं म्हटलं की जसजसे दिवस जात आहेत, आपण वयानी वाढतोय, अनुभवानी वाढतोय; तर आपण शब्द वापरतो खरे आहे, तरी एक प्रचंड रितेपण आणि पोकळी जाणवायला लागते आणि कदाचित काहीही न बोलणं हेच खूप बोलणं असेल काय?

ओंकार : रंगमंचावरही?

अतुल पेठे : हो रंगमंचावरही. तसा मी एकदा प्रयत्नही करून पाहिला. की एकही शब्द नाही, काहीही हालचाल नाही. फक्त रक्त आतून बाहेर येतंय. बाहेरून रक्त येतंय. हा एका अर्थानी इन्स्टॉलेशनच्या जवळ जाणारा एक फॉर्म होता. नाटक आणि इन्स्टॉलेशन असं करायचा मी प्रयत्न केला होता. असं की मला काहीतरी म्हणायचं आहे आणि मला ते व्यक्तच करता येत नाहीय. किंवा जे म्हणायचंय त्याच्यासाठी शब्दही मला आता अपुरे आहेत. कदाचित नुसतंच उभं राहण्यातून मी अनेक गोष्टी अभिव्यक्त करू शकतो का? 'थर्टी सिक्स्थ चेंबर, ऑफ शाओलिन' मधलं छत्तीसावं दालन जेव्हा मी ओलांडून जाईन तेव्हा मी फक्त उभा राहिलेला असेन आणि काहीही न करता खूप काही म्हटलेलं असेल. ही सिद्धी प्राप्त होणं, मला असं वाटतं रंगमंचच भरून टाकणं आणि तो अवकाश - तिथे काही न करता आपल्याला काही म्हणता येईल काय? ते ज्या दिवशी मला म्हणता येईल त्या दिवशी माझं नाटक संपलेलं असेल किंवा मी तिथे थांबेन.

ओंकार : सर, 'दिग्दर्शनाचा विश्वास' कुठून येतो?

अतुल पेठे : काल एका प्रश्नात मला आशय महत्त्वाचा वाटतो असं पुन्हा-पुन्हा म्हणत असताना, तो आशय नाटकाच्या माध्यमातून सांगण्यासाठी जी क्राफ्ट वापरली जाते, जी मी वापरली, त्याविषयी आधी बोलतो आणि मग कन्व्हिक्शनविषयी बोलतो. कारण या दोन्ही गोष्टी एकमेकांना समांतर जाणाऱ्या असतील.

एखादा आशय वेगवेगळ्या पातळ्यांवर मला आवडणारा, महत्त्वाचा वाटणारा, समकालीन किंवा सर्वकालिक आहे असं वाटणारा असतो, जो माझ्या जगण्याचे आजचे काही संदर्भ सांगू शकणारा असेल आणि नेहमीपेक्षा काही वेगळं असेल, असं मी निवडतो. ढोबळमानाने आपण असं म्हणू या की हे कोण करतंय, कोणता संच करतोय, व्यक्तिरेखा कोण आहेत, त्या व्यक्तिरेखा करणारे नट कोण आहेत हे बघून अगदी बेसिक अशा ज्या गोष्टी असतात, जे बहुसंख्य दिग्दर्शक करतही असतील, करत असतात त्या अशा की विषयाला अनुषंगून अभ्यास-गट सुरू करणं. त्या माणसांना ती विचारदृष्टी देणं की आपण जे बोलतो आहोत किंवा नाटकात बोलणार आहोत त्याची पार्श्वभूमी तयार करणं. यात माझा बराच काळ खर्च होतो. यासाठी मी कार्यशाळा घेत असतो.

आपण एक उदाहरण घेऊ. 'समाजस्वास्थ्य' करायचं होतं तर आम्ही शरीर ज्ञानाची कार्यशाळा घेतली होती. नाहीतर मग स्त्री-पुरुष नातेसंबंध, लैंगिकता, व्यभिचार म्हणजे काय? किंवा कॉन्डोम म्हणजे काय? पुरुष प्रजननसंस्था, स्त्री प्रजनन हे बोलणार कसं? कारण तुम्हाला ते खुलेपणाने, नीट सहज बोलायचं असेल तर त्याविषयीचं किमान ज्ञान तुम्हाला पाहिजे. मी क्राफ्ट सुरू करत असताना त्या नटांचे विचार काही काळासाठी का होईना त्या नाटकात अनुस्यूत असलेल्या गोष्टींकडे वळायला लागतात. त्यानंतर व्हायला असं लागतं की त्या पात्रांना ते वाक्य उच्चारण्यासाठी प्रत्येक वाक्यावर चर्चा केली जाते की याचा अर्थ असा आहे. हे असं असं म्हणण्यासाठी बोलत आहोत, या अर्थाने तू ते वाक्य बोल.

र.धों. कर्वे असतील किंवा महात्मा जोतीबा फुले असतील, हे कशा पद्धतीने त्या प्रसंगांमध्ये बोलतील. महात्मा फुले कसे, कोणत्या पद्धतीने हसतील. हसण्याची पद्धत काय असेल? 'सत्यशोधक'मध्ये आपण असं म्हणत होतो की त्यांच्या घरामध्ये नुसतं चांगलं दिसतंय म्हणून मी त्यांना खुर्चीवर बसवणार नाही. लेव्हलवर बसवणार नाही, स्पॉट टाकणार नाही तर त्यांच्या जगण्यातला साधेपणा जो होता, जो त्यांच्या पुण्यातल्या घरात आपल्याला दिसतो त्याकडे बघेन. पुण्यातला त्यांचा वाडा आणि शनिवार वाडा यात वास्तुरचनेचा मोठाच फरक आहे. तो फरक त्यांच्या उठण्या-

अनुक्रमणिका



श्रीराम लागू - 'सूर्य पाहिलेला माणूस'

बसण्यामध्ये, वागण्यामध्ये, जगण्यामध्ये आणि बोलण्यामध्ये अधोरेखित कसा होईल हे मी माझ्या क्राफ्टमध्ये बघत होतो. त्यामुळे अनेक प्रसंगात जमिनीवर बसलेलेच जोतीबा फुले आपल्याला दिसतील. ती फक्त एखादी गोष्ट वापरायची नाही म्हणून नाही तर तो त्याच्या आशयाचाच एक भाग आहे. हे दुसरं.

तिसरं म्हणजे त्या नटांवर पुढे, आपण जे नाटक करतो आहे त्यातलं राजकारण काय आहे, त्यातला सामाजिक आशय काय आहे हे जास्तीत जास्त कळवण्याच्या स्तरावर आणणे. म्हणजे असे काही दिग्दर्शक आहेत जे नटांना 'युझ अँड थ्रो' म्हणतात. म्हणजे की नटानी जरा कमी बुद्धिमान असलेलंच बरं! हे त्यांच्यासाठी वर्कआऊट होतंही असेल, कदाचित ते खरंही असेल. पण मी जी नाटकं करतो त्यात मला हे अपुरं वाटायचं, मला असं वाटायचं की त्या नटांना आपण सांगितलं पाहिजे. आपण बोललं पाहिजे काही पातळ्यांवर. त्याच्यामुळे त्या नटांनी काही करण्यामध्ये एक जागरूकता आणि सजगता येते. त्यांच्या भाषेवर काम करणं; बोलणं, आघात करणं म्हणजे काय, याच्या कार्यशाळा घेणं. ध्वनी म्हणजे काय? शब्दांचे आघात बदलले तर त्याचा अर्थ कसा बदलतो?

जोतीबा फुले त्यांच्या वडिलांच्या विरोधात बंड करतात किंवा त्यांच्या आजूबाजूच्या लोकांच्या विरोधात बंड करतात, त्या बंडाचं स्वरूप आणि प्रारूप काय आहे? ते धागे कुठून येतात? जोतीबांनी काय बघितलं आत्ता ज्यामुळे त्यांना राग आला? या बाबतीत एकंदरच त्या नटाशी बोलणं, मग त्या नटानं त्याचे हातवारे करणं हे आम्ही जास्त बघायला लागतो. हे करत असताना इतर पात्रांचे कॅरिकेचर्स होणार नाहीत हे बघणं. कदाचित झालेली असतील; कारण आपला एक व्यक्तिगत राग असतो आणि त्यात एखादं पात्र सुटून जातं आणि आपले व्यक्तिगत राग म्हणून ते पात्र तिथे येतं, त्या वेळी ते नाटक कमी व्हायला लागतं हेही मला जाणवलेलं आहे.

आपण ज्या पात्राच्या किंवा गोष्टीच्या विरोधात आहोत त्या पात्राला मूर्ख बनवून आपल्याला फार काही साधतं असं मला वाटत नाही. पण हळूहळू या सगळ्या प्रक्रियांमध्ये ते घडायला लागतं. आणखी एक गोष्ट त्या दिग्दर्शकामध्ये व्हायला लागते की संगीत, नृत्य हे कशासाठी? हे नुसतं रूपबंध दिसण्यासाठी की तो विचार पात्रांच्या हालचालींमधून, शरीरामधून अभिव्यक्त होण्यासाठी? तर, माझ्या क्राफ्टमध्ये या अनेक गोष्टी एकत्र घट्टपणे यायला लागतात.

आता यातून कन्व्हिक्शन कुठे येतं? दिग्दर्शकाचं कन्व्हिक्शन काय आहे? तर माझं तरी कन्व्हिक्शन हे की मी ते ते नाटक घेतलं आणि फेकून दिलं असं असत नाही. मी मघाशी म्हटल्याप्रमाणे ते ते नाटक माझ्या जगण्याचा त्या त्या वेळचा एक महत्त्वाचा शोध असतो. हे वाक्य वाचकांना आवडण्यासाठी नाही. तो खरेच माझ्या व्यक्तिगत पातळ्यांवर शोध असतो. माझे व्यक्तिगत पातळ्यांवरचे रागही असतात. आता माझी जी काही कुवत असेल त्या कुवतीनुसार मी बाहेर येत असेन किंवा येतही नसेन. परंतु माझं कन्व्हिक्शन त्या त्या नाटकाचं, त्या त्या दिग्दर्शनाचं असतं की मला हे नाटक करण्यावाचून पर्याय नाही. ती अटळ गोष्ट वाटते.

मला भाषा ही गोष्ट इतकी महत्त्वाची वाटायला लागली, भाषेचे अडसर मला इतके जाणवायला लागले की नुसती मराठी भाषा येते की नाही हा प्रश्न नाहीय. दोन भाषकांच्या समांतर बोलण्यातही प्रश्न तयार होतात. म्हणजे मी बोलतोय ते तुला कळतच नाहीय आणि न कळण्याचे त्रास खूप असतात. अशात 'शब्दांची रोजनिशी' मला अचानक सापडलं आणि त्यातून मी हे मांडायला लागलो. आणि त्यात मांडत असताना सुद्धा, मी मघाशी म्हटलं तसं, अमूर्त पातळ्यांवर ते न कळणं हे मी त्या आदिवासी गाण्यांमधून घेऊ शकलो. मुळात, त्या नाटकात गाणी नाहीत. मला असं वाटतं की माझं कन्व्हिक्शन इथे येतं की मला आत्ता हे म्हणायचं आहे, हे करून बघायचं आहे. आणि नंतर जेव्हा मला ते शब्दही अपुरे वाटायला लागले तेव्हा 'मॉलप्रॅक्टिस' आलं. ...म्हणजे मला असं वाटायला लागलं की मला शब्दाविना अधिक काही सांगता येईल का? खूप शब्द आहेत माझ्याजवळ पण ते शब्द आता माझे बोलून झाले आहेत, सांगून झालेत. आत्ता सुद्धा या मुलाखतीत मधल्या टप्प्यांवर मला असं वाटतंय की मी हे सांगतोय खरं पण तरीही शब्दांमधून मला नेमकं सांगता येत नाहिए.

असं काहीतरी आत्ताचं जगणं झालं आहे की माझं नाटक हेच माझं त्या त्या काळातलं एक चरित्र आहे. मी ज्या काळातून गेलो तिथे-तिथे ते ते नाटक मला भेटत गेलं किंवा ते नाटक मी शोधत गेलो. उलटंही म्हणता येईल. थोडक्यात नाटकाचं कन्विक्शन,विश्वास जगण्यातून येतो.

ओंकार : मग हे करत असतानाच तुम्ही कशाशी लढता?

अतुल पेठे : मी माझ्या स्वतःशी लढतो. व्यक्तिगत मला प्रश्न इतके आहेत... एका बाजूने बाह्य जगातले प्रश्न आहेत आणि माझे व्यक्तिगत प्रश्न. ते प्रश्न दोन ते तीन स्तरांवरचे आहेत. एक - मला खरंच आत्ता असं वाटतं आहे की माझं जे नाटक आत्तापर्यंतचं झालं त्या नाटकातून मला जे म्हणायचं होतं; आधी मुळात काही म्हणायचं होतं का? मला काही सांगायचं होतं का? जे मी म्हणतोय की मला सांगायचं होतं, ते सांगण्याचं स्वरूप काय होतं? ते स्वरूप मला फक्त तीन वाक्यांमध्ये सांगता येत असेल किंवा इतरांनाही ते जाणवतंच असेल, ते काही फक्त मला एकट्यालाच जाणवलं असं नसतं. मग वेगळं काय आहे? तीच घटना मला खरंच काही वेगळी जाणवली का? त्या घटनेकडे बघण्याचा वेगळा दृष्टिकोन मला गवसला का? हा माझ्यासमोरचा यक्षप्रश्न आहे.

दुसरं असंही म्हणता येईल की इतकं सगळं करूनही माझ्या हाती काही सापडलं का? तर, काही वेळेस सापडलं असं वाटेपर्यंत लक्षात येतं की अरे, आपल्या हातून ते निसटून गेलं आणि एक अत्यंत अस्वस्थता मनात राहात असते.

तिसरी अस्वस्थता आपल्या कुवतीविषयीची असते. आपल्यालाच प्रश्न पडतात की आपण 'मिडिऑकर' आहोत का? मला प्रश्न पडतो की मी मिडिऑकर कुठल्या क्षणाला झालो? कुठल्या क्षणाला माझे पाय बांधले गेले होते? कुठल्या क्षणाला मला कल्पनेची झेपच घेता आली नाही? कोणत्या क्षणाला मला कळतं की माझं आकलनच कमी आहे? कधी कळतं की मला ही बौद्धिकताच आणता आली नाही? कोणत्या क्षणाला कळतं की माझं निरीक्षणच कमी पडलं? ह्यातला आशय आणि रूपच मला बघता आलं नाही हे मला कोणत्या क्षणी कळतं? आणि नैसर्गिक सहजप्रवृत्तीनुसार, एखादा माणूस काहीतरी वाक्य बोलून जावा किंवा एखादी घटना सहज घडून जाते, असं माझं नाटक जेव्हा सहज होतं किंवा त्या नाटकातले क्षण सहज होतात तेव्हा मला ते हवेसे वाटतात, सुंदर वाटतात.

ओंकार : हे क्षण तयार करण्यासाठी तुम्ही लढत असता?

अतुल पेठे : हे क्षण तयार करण्यासाठी मी लढत असतो. माझाच माझ्याशी झगडा व्यक्तिगत पातळ्यांवर इतक्या स्तरांवर चाललेला असतो. मग माझ्या जगण्याचाच अर्थ काय आहे? मी हे मांडतोय ते एक हिशेब म्हणून मांडतो आहे की बिनहिशेबी मांडतोय?

ओंकार : असं कधी होतं का की तुमच्या नाटकाने तुमच्यासमोर आव्हान उभं केलं ते त्या वेळी जास्त वाटलं तुम्हाला. त्या वेळी तुम्ही ज्या मानसिक कलात्मक स्थितीत होता त्यापेक्षा त्या नाटकाने तुमच्यासमोर जे आव्हान उभं केलं ते जास्त मोठं होतं, असं झालंय का?

अतुल पेठे : मला हे प्रत्येक वेळीच वाटतं ओंकार.

अनुक्रमणिका

एक नाटक करत असताना मी त्याला भिडायचा प्रयत्न प्रामाणिकपणे करतो. नाटक जसजसं होत राहातं, जसे त्याचे प्रयोग होतात पहिला-दुसरा-तिसरा-पाचवा तेव्हा लक्षात येतं की अरे, ही बाजू मी त्या वेळी कशी पाहिली नाही! गरज होती का या सगळ्यांची? त्या वेळी माझं कन्व्हिक्शन होतं पण आज ते नाही माझं कन्व्हिक्शन. मला असं वाटतं की यात हे अपुरं राहिलं.

ओंकार : बरोबर. पण एखादं नाटक असं होतं का की ज्यानी सुरुवातीलाच आव्हान उभं केलं? आत्ता मला हे नाटक माझ्या आत घ्यायचं असेल तर नेहमीपेक्षा जास्त तयारी करावी लागेल. माझी ताकदच मला वाढवावी लागेल असं आव्हान कुठल्या नाटकाच्या बाबतीत वाटलं का?

अतुल पेठे : हो.

ओंकार : कोणतं नाटक?

अतुल पेठे : हो, मला हे प्रत्येक नाटकाला वाटतं. कारण कोणतंही नाटक माझ्यासमोर आ वासून प्रश्न उभं करत असतं.

ओंकार : आशय, विषय क्राफ्ट सगळं...

अतुल पेठे : हो, हे सगळं धरून. माझ्यासाठी कोणतंही नाटक आपण जाता-जाता केलंय असं नाहीच. मला असं वाटतं की ते बौद्धिकदृष्ट्या जास्त चॅलेंज करतं, त्रास देतं. सागराच्या तळाशी नेतं!

'शब्दांची रोजनिशी' करत असताना मी इतका झगडलोय त्या नाटकाशी, आतून शोधलंय की भाषा म्हणजे काय? अशोक केळकरांपासून ते अनेक लोकं होती. भाषेची गरज काय आहे? भाषा नेमकं काय सांगत असते? भाषेमधून खरंच संवाद होतो का? विसंवाद होतो म्हणजे काय? ज्याला मी भाषा समजतो ती भाषा फक्त शब्दांची आहे का? मग लोकं म्हणतात की सुरांचीही एक भाषा आहे, चित्रांचीही एक भाषा आहे; ह्याचे अर्थ काय? असं वेगवेगळ्या पद्धतीने मी त्या भाषा नावाच्या गोष्टीकडे बघायला लागलो.

त्याचबरोबर आत्ताचं जगणं आणि भाषा ह्यांचा ताळमेळ काही घालता येईल का? की तुमच्या जगण्यातूनच ती भाषा तयार होत असते? म्हणजे ती भाषा आपण असं म्हणू या दोन प्रकारे की लिखित भाषा आणि मौखिक भाषा यापल्याड काही असते का? आणि मग मी रंगभाषेचाच विचार करायला लागलो. इथे मी असं म्हणतो की मी क्राफ्ट म्हणून नुसती भाषा बोलणं न बोलणं या पलीकडे रंगभाषा नावाची एक अमूर्त गोष्ट असते याचा अधिक खोलवर, त्रिमितीय, चौथ्या मितीमध्ये जे होतं, ते मी खोदून काढायचा प्रयत्न केला. ते जक्सटापोझ करायचा प्रयत्न केला, एकमेकांच्या शेजारी ठेवायचा प्रयत्न केला. चित्र समोर ठेवायचा प्रयत्न केला. भाषाच नष्ट करायचा प्रयत्न केला. मी माझ्या ध्वनींचा विचार करायला लागलो. शब्द आणि ध्वनींचा विचार करायला लागलो. शब्द आणि संगीत - डिस्टॉर्टेड म्युझिकचा विचार करायला लागलो. आणि ह्यातून काही तयार होईल का? काही मिश्रण? त्याचं संयुग? अशा तऱ्हेने भाषा नावाच्या एका गोष्टीला मी भिडायचा प्रयत्न केला.

आत्ता जेव्हा मी 'मॉलप्रॅक्टिस' केलं तेव्हा, नृत्य म्हणजे काय? नृत्य नाटकात येतं म्हणजे काय? नेहमीचं नृत्य आणि नाटकातलं नृत्य यात काय फरक आहे? कॉन्टेम्पररी डान्स म्हणजे काय? तो मला नाचता येईल का? किंवा मला त्यातून काही उभं करता येईल का? त्यातून अर्थ प्राप्त होतात का? जेव्हा पाणी, आकाश असं आपण दाखवायचं म्हणतो, ते माझ्या मनात आहे पण माझ्या मनातलं प्रेक्षकांना कळतं का खरंच? किंवा प्रेक्षकांना त्याचे अर्थ लागतात का त्यांच्या-त्यांच्या पातळीवर? ते नुसतं नृत्य या प्रकारात लागतील की नाही याविषयी माझ्या मनात बऱ्याच शंका होत्या. त्या शंकांचं निरसन मी माझ्या नाटकातून करून घेण्याचा प्रयत्न करतो. खरं तर त्या-त्या वेळी, ते-ते नाटक माझ्यासमोर माझ्या जगण्याचा एक मोठा प्रश्न निर्माण करतं. याला मी भिडू कसं? ते करता करता माझ्या असं लक्षात येतं की या पद्धतीने भिडायला गेलं की ते अभिनिवेशी होतं, खोटारडं होतं, खूप जास्त सांगणारं होतं, स्पष्टता देणारं होतं आणि लोकांना सांगण्याच्या नादात त्यातली जी खरी कॉम्प्लेक्सिटी आणि खरी अमूर्तता आहे ती नष्टच व्हायला लागते. आपल्याला दुसऱ्याला काहीतरी सांगायचं आहे हे जे ठासून भरलेलं आहे तेच मला काढून टाकावं लागतं. तीच एक मोठी प्रक्रिया हा माझ्यासमोरचा गेल्या काही काळातला महत्त्वाचा चॅलेंज आहे.

किंवा मला तुला काहीच सांगायचं नाही, मला

अनुक्रमणिका



'वेटिंग फॉर गोदो'मधील एक दृश्य

माझाच शोध घ्यायचा आहे आणि तू बघतो आहेस हा एक योगायोग आहे. त्यातून तुला मिळालं तर छान! पण माझ्या काही हाती लागलं का हा माझा महत्त्वाचा प्रश्न आत्ता तरी आ वासून असतो. त्यासाठी मी आतल्या आत खूपच झगडत असतो. मी समाधानी नाही असं अजिबात नाही, मी जे केलं त्याची खंतबिंत काही नाही; पण मला वाटतं की अरे, मोकळेपणाने, उन्मुक्तपणे, सहज - हा शब्द महत्त्वाचा आहे - सहज, जे काही व्यक्त व्हायचं आहे ते अजून मी झालो आहे की नाही? याविषयी माझ्याच मनात खूप शंका आहेत. स्वतःतून मुक्त होणं आणि मुक्ततेतून स्वतःपलीकडचं पाहणं हेच आव्हान असतं.

ओंकार : प्रत्येक दिग्दर्शकाचा काहीएक अवकाश असतो काय? नाट्यावकाश तो तयार करतो काय? आणि तसं जर असेल तर तुम्ही कुठला नाट्यावकाश तयार करू बघता?

अतुल पेठे : अवकाश या गोष्टीचे खूपच वेगवेगळे अर्थ आहेत हे आपण सगळेच जाणतो.

ओंकार : आत्ता तुमच्या बोलण्यावरून असं वाटतं की तुम्ही एक अवकाशच तयार करू बघताय, एक संवेदना तयार करू बघताय जी एका स्पेसमध्ये असेल जिथे तुमचा प्रेक्षक असेल तर त्याने ती अनुभवावी नाही तर तुम्ही तुमच्यापुरती ती एक स्पेस तयार कराल. हा एक जाणिवांच्या पातळीवर सुरू होऊन अगदी पीटर ब्रुक जसं म्हणतात की मुक्त अवकाश मला तयार करायचं आहे त्याही पातळीवर जाणारा अवकाश आहे.

अतुल पेठे : हो, अनेक स्तरांवर आपलं मन असतं ना तर त्या मनामध्ये वेगवेगळे नाट्यावकाश तयार झालेले असतात. अन् मी मघा म्हटलं तसं बोलण्याचा अवकाश आपण व्यापलेला असतो, शब्दांनी तो अवकाश व्यापतो. तसं न बोलण्याने अवकाश व्यापता येतो का? मौनांचा अवकाश असू शकतो का? असा गेल्या काही काळातला माझा शोध होता. काही वेळा असंही होतं की... मला आठवणारे तीन प्रसंग सांगतो आणि त्यातून माझा अवकाश कशाकशाने व्यापला जातो ते सांगतो.

अवकाशाचे जे फिजिकल अर्थ आहेत नं की शरीराने त्या अवकाशाच्या पोकळीत मी प्रविष्ट झालो की तो अवकाश व्यापला जातो आणि तो अधोरेखित होतो. माझ्या मनातला अवकाश इतका अमूर्त आणि तो खरोखरच अथांग आहे. तसा तो प्रत्येक व्यक्तीचाच असतो, सगळे तिथे अधांतरीच असतात. त्याला काही पार ग्रॅव्हिटी असतेच असं नाही. आपण कुठेतरी तळ शोधायचा प्रयत्न करतो, भूमी शोधायचा प्रयत्न करतो. त्या भूमीवर उतरलो की वाटतं की या अवकाशाचा शोध

आपल्याला नव्हता आणि आपण नव्याने तरंगायला लागतो. हे जे तरंगणं असतं ते फिजिकल पातळीवर, मानसिक पातळीवर, बौद्धिक पातळीवर प्रचंड घडत असतं.

नाट्यावकाश म्हणून माझ्या मनात जे वेगवेगळे तरंग उमटत असतात, त्या तरंगांनाच नाटकाचं रूप देता येईल काय हे मी प्रत्येक वेळी बघत असतो. मी मघा म्हटलं की मला उन्मुक्त होता येईल काय? मला कोणी बघतच नाहीय अशा अवस्थेत मी जे करतो ते मी स्टेजवर करू शकेन काय? हा माझ्यासमोरचा गेल्या काही काळातला चॅलेंज आहे. म्हणजे जे मी एकटा असताना घरात करतो किंवा मी रोहिणीला(पत्नी) म्हणतो की आपण दोघं असताना जे विनोद करतो ज्याने आमची हसून पुरेवाट होते, ते तसेच स्टेजवर का आणता येत नाहीत? कुठली बंधनं येतात? म्हणजे बंधनांनी आपण किती दाबले गेलेलो असतो! स्पेसच दाबली गेलेली असते. संकुचित असते आपली स्पेस. ती मोकळीढाकळी नसते. अवकाश नसतो.

याचा शोध घेत असताना मला दोन गोष्टी आढळल्या - मी एका नाटकात काम करणार होतो, 'बिनकामाचे संवाद'मध्ये. त्यांनी मला नाटकाविषयी काहीच सांगितलं नव्हतं. आलोक राजवाडे आणि धर्मकीर्ती होता. मला एक नाटकाची अशी-अशी गोष्ट आहे पण त्या नाटकाला तशी गोष्ट नव्हतीच. मी ऐकून घेतलं त्याचं सगळं आणि म्हटलं करून दाखवतो. त्याला आपण 'इम्प्रोव्हायझेशन' म्हणू या आणि मी जवळजवळ पाऊण तास जे केलं ते बघणारे फक्त आठ-दहा लोक होते आणि ते सहभागी कलाकारच होते. त्यामुळे त्यांना मी प्रेक्षक म्हणून बघत नव्हतो. तेव्हा माझ्या आत जे संवाद घडत होते आणि जे मला कळलेले बिनकामाचे संवाद होते ते मी अभिव्यक्त करून बघत होतो आणि ते करून झाल्यानंतर मी प्रचंड थकलो. तेव्हा मला वाटलं हे असंच्या असं नाटक मी जर करू शकलो तर... त्यात कुठलंही प्रेशर नव्हतं, कुठलेही हिशेब नव्हते. काहीही मी रचलेलं नव्हतं. पण जे मी करत होतो ते नाट्यमय होतं. उत्स्फूर्त होतं.

असाच विलक्षण अनुभव मी घेतला तो म्हणजे मी एक नाटक केलं 'व्हाईट रॅबिट रेड रॅबिट'. त्या नाटकात तुम्हाला स्क्रिप्टच माहिती नाही. तुम्ही प्रेक्षकांइतकेच अनभिज्ञ आहात. ते करत असताना मला इतकी मजा येत होती; कारण त्या क्षणीच ते नाटक उमलायचं आणि संपून जायचं. एखादं नाटक बसवण्याची प्रोसेस नऊ-दहा महिने चालते तेव्हा ते नाटक तुम्ही जास्त घट्ट करत जाता. इथे मात्र तसं नव्हतं. आत्ता आणि इथेच जे तुम्हाला सुचतंय ते. त्यासाठी साहाय्य त्या स्क्रिप्टचं होतं आणि त्याचे तुम्हाला तत्क्षणी जे अन्वयार्थ लागतात ते तुम्ही करून बघायचे होते किंवा रचायचे होते. हे 'व्हाईट रॅबिट रेड रॅबिट'चं चॅलेंज मला महत्त्वाचं वाटलं. तो प्रयोग करत असताना मलाच अनेक गोष्टी उलगडत होत्या. कारण त्यात इराणमधल्या माणसाची व्यथा-वेदना मला संवेदनशीलतेच्या पातळीवर कळली होती. ते कळत असताना त्याची आणि माझी समज जवळजवळ समांतर जायला लागली. त्याचा आणि माझा अवकाश एक झाला. तो अवकाश वेदनेचा होता, व्याकुळतेचा होता, परकेपणाचा, विस्थापनाचा होता. तो माहीत नसलेल्या व्यक्तींचा अवकाश एकत्र येणं आणि ते प्रेक्षकांमध्ये तत्काळी घडत राहणं हा तिसरा अवकाश आम्हाला भेटत राहिला. कारण प्रेक्षकही आमच्या अवकाशात प्रवेश करत होते. कारण त्यांना आम्ही बोलवत होतो. त्या नाटकात काही सूचना होत्या. हा दुसरा अनुभव मला नाट्यावकाशाचा आला जो मला अत्यंत महत्त्वाचा वाटतो.

तिसरी एक गोष्ट मी अशी सांगेन की या ऋजुता सोमण यांना 'मॉलप्रॅक्टिस'मध्ये काय घडायला हवं याबाबत. म्हणजे स्त्रीच्या बाजूनी घडलेलं सारं दिसतं; पण पुरुषाची लैंगिक ओढाताण आणि कुचंबणा कशी होते... मी तिला म्हटलं तू बस मी करून बघतो. असं म्हणून मी जवळपास चाळीसेक मिनिटाचं एकट्यानी, एका छोट्या दिव्यात, तिथल्या वस्तू घेऊन नाटक तिला करून दाखवलं. ते करून दाखवल्यावर मला एक समाधान मिळालं की मला असं काहीतरी करायचं आहे की म्हटलं तर ते ओबडधोबड आहे आणि म्हटलं तर मला आतून जे जाणवतंय आजचं संपूर्ण जगणं, जे जास्त कंस्ट्रक्टेड नाहीय, ते मी मुद्दामहून घडवलेलं नाही; पण जे मी विचारांती आतून घडत जात होतो, माझ्या आतले जे अनेक अवकाश आहेत आणि त्यात असलेली, नेमाडे

अनुक्रमणिका

सर म्हणतात ती 'समृद्ध अडगळ' आहे; ती अडगळ इतकी ओथंबून बाहेर येते. इथे ओथंबून हाच योग्य शब्द आहे. कारण अवकाश त्याने भरून जातो! तो नसण्याचा अवकाश, असण्याचा अवकाश, जगण्याचा, विचारांचा अवकाश, अस्वस्थतेचा अवकाश आणि एका अर्थाने तो संपूर्ण रंगावकाश वेगळाच व्हायला लागतो. तर हे तीन अनुभव मला तरी आलेत आणि मला असं वाटतं की आता मला हे जास्तीत जास्त पकडण्याची आस आहे.

ओंकार : तुमची बहुतेक नाटकं वेगवेगळ्या पातळ्यांवरची आहेत हे मान्य करून, तुम्हाला 'रिॲलिझम' कधीच जवळचा वाटलेला दिसत नाही. तुमचा वास्तववादी नाटकांचा चॉईसच नाही. आपल्याला मराठी परंपरेत, जागतिक परंपरेत थोर वास्तववादी नाटकं झालेली दिसतात. चेकॉवपासून अगदी तेंडुलकरांपर्यंत आणि पुढेही वास्तववादी नाटकांनी महत्त्वाची स्टेटमेंट्स वेगवेगळ्या टप्प्यांवर केलेली आहेत; पण तुमच्या वेगवेगळ्या जाणिवांच्या प्रवासात वास्तववाद तुम्हाला तितकासा जवळचा वाटत नाही याचं काही कारण आहे का? आणि तुमची बहुतेक नाटकं वास्तववादी शैलीतली नाहीत यामध्ये तुम्हाला वास्तववादी शैलीची, अभिनय शैलीची किंवा वास्तववादी नाटकांची काही मर्यादा जाणवते का?

अतुल पेठे : छे रे! नाटक करण्याच्या ज्या काही पद्धती असतात त्यात वास्तववादी नाटके हा स्वतंत्र प्रांत आहे. जगभरात अनेक थोर लोकांनी त्याचा उत्तम उपयोग केला आहे, अद्भुत नाटके सादर केली आहेत. वास्तववादी नाटक लिहिणे आणि सादर करणे ही सोपी गोष्ट नाही. माझ्याबाबत म्हणशील तर मी नाटक करता करता शिकत गेलो आहे. नाटक करायच्या आधी 'नाटक करायच्या या या पद्धती' यावर माझे कसलेही प्रशिक्षण नव्हते. मी ज्या थिएटर अकादमीत नाटकाचे धडे गिरवले तिथे मला ते कधीच पाहायला, शिकायला मिळाले नाहीत. मी जी काही मराठी रंगभूमीवरील वास्तववादी नाटके पाहिली होती त्यात विजया मेहता यांचे 'वाडा चिरेबंदी', अजित दळवी लिखित चंद्रकांत कुलकर्णी दिग्दर्शित 'गांधी विरुद्ध गांधी', विश्राम बेडेकर यांचे 'टिळक-आगरकर' आणि डॉ. श्रीराम लागू यांचे 'कन्यादान' थोर वाटले. यात त्यांचे काही म्हणणे होते. इतर बऱ्याच नाटकांत खोटेपणा जास्त वाटला. लंडनला मी 'रुदरफोर्ड अँड सन्स' पाहिले. केवळ जबरदस्त होते. प्रत्यक्ष जगणे पाहात आहोत इतका अद्भुत अभिनय होता. तसेच लेखन आणि दिग्दर्शन होते. तर वास्तववादी नाटके करणे ही सोपी गोष्ट नव्हे. मात्र मी ज्या नाटकांच्या परिसरात वाढलो त्यात प्रायोगिक आणि अवास्तव किंवा अतिवास्तव रचनेचा भाग जास्त होता. प्रत्यक्ष हुबेहूब काहीही न बोलता कल्पनाशक्ती आणि अर्थनिर्णयन म्हणजे interpretation वर भर जास्त होता. ही नाट्यपद्धती मलाही जवळची वाटली. अर्थात अशी किंवा अब्सर्ड नाटके करणेही सोपे नसते. ज्याप्रमाणे काही वेळा वास्तववादी रंगभूमीवर हास्यास्पद प्रकार चालतो तसाच प्रायोगिक नाटकातही सुरू असतो. अशी अनेक उदाहरणे देता येतील. शिवाजी मंदिरात जितकी भोंगळ नाटके होतात तितकीच छबिलदास किंवा पुण्यातील सुदर्शनात झालेली आहेत. तेव्हा अभिव्यक्तीकरिता वाट कुठलीही वापरा तिच्यावरून जाताना परीक्षा होते, कस लागतो. हा कस लेखन, अभिनय, दिग्दर्शन आणि सर्व तांत्रिक अंगे किती जाणीवपूर्वक वापरली आहेत यावर अंतिमतः अवलंबून असतो. कुठली तरी चूस म्हणून नाटक रचता येते. पण उगवलेले नाटक आणि उबवलेले नाटक लक्षात येते.

ओंकार : म्हणजे वास्तववाद तुम्हाला खुणावत नाही असं तुम्ही आत्ता म्हणताय. म्हणजे तुमच्या मनातच वास्तववाद नैसर्गिकरीत्या उगवत नाही. मग वास्तववादाच्या तुम्हाला काही मर्यादा वाटतात का?

अतुल पेठे : वास्तववादाच्या मर्यादा म्हणजे मला असं वाटतं की, खरं सांगायचं तर माझा काही त्यावरचा अभ्यास नाही असा आणि मी रिॲलिस्टिक नाटकं त्या अर्थाने बघितलेली नाहीत आणि केलेलीही नाहीत. परंतु मला व्यक्तिगत असं वाटतं की जे आपल्याला सांगायचं आहे ते मला मुक्तपणे त्या मुक्त अवकाशात सांगता आलं नटाचं शरीर वापरून आणि इतर कुठल्याही गोष्टींचं अवडंबर न करता तर मला अधिक उडी घेता येईल असं वाटतं.

ओंकार : जी शक्यता तुम्हाला रिॲलिझममध्ये तुमच्यासाठी वाटत नाही.

अनुक्रमणिका

अतुल पेठे : ती मला माझ्यासाठी तरी वाटत नाही.

ओंकार : तुमच्यावरचे अनेक प्रभाव हे वास्तववादी शैलीतल्या नाटकांचे आहेत; परंतु तुमचं नाटक मात्र वास्तववादी शैलीत नसतं.

अतुल पेठे : आपल्यात अनेक गोष्टी अशा साचलेल्या असतात. निदान माझ्यात तरी आहेत. मी काही नाटकांतून वास्तववादी होण्याचा प्रयत्न केला; पण माझ्या conviction ची ताकद कमी पडली. माझ्यासोबतचे किंवा आजूबाजूचे समकालीन लेखकही वास्तववादी लिहिणारे नव्हते. वास्तववाद नाकारून काहीतरी मांडायचा प्रयत्न सर्व करून पाहात होते. आमचं जगणं इतकं नव्या इलेक्ट्रॉनिक संभ्रमांनी व्यापलं जाऊ लागलं की आपण अतिवास्तव जगात जगत आहोत ही जाणीव जास्त होत होती. त्याचा परिणाम जगण्यावर आणि म्हणून नाटकावर होत असणार. त्यामुळे काही वेळा जमलं तर काही वेळा फसलं.

ओंकार : तुमच्या सगळ्या नाटकांच्या आशयाचा एक ल.सा.वि. काढायचा जर आपण ठरवलं काही प्रमाणात, तर 'सामाजिक वास्तव' फोर्सफुली येताना दिसतं. ते वेगवेगळ्या पातळ्यांवर असेल. काही मधल्या नाटकांमध्ये तर ते अत्यंत थेटपणे येताना दिसतं. थेटपणे अधोरेखित म्हणजे बोल्ड अँड इटॅलिक्समध्ये येताना दिसतं. तुमच्या कोणत्याही नाटकातून सामाजिक वास्तव वेगळं काढता येणार नाही इतकं ते अनुस्यूत आहे. त्या तुलनेत तुमच्या नाटकांमध्ये, निवडीमध्ये व्यक्तिगत वास्तव येताना दिसत नाही. हा खरं तर रिॲलिझमला थोडासा संलग्नच प्रश्न आहे. या व्यवस्थांमध्ये राहताना माणसांचं काय होतं, त्यांच्या भावभावनांचं काय होतं, त्यांच्या व्याकुळतांचं काय होतं? याकडे तुमचा फोकस तुलनेनं कमी दिसतो; याचं काही कारण आहे का?

अतुल पेठे : बापरे! हा इतका महत्त्वाचा प्रश्न आहे... अं... त्रासदायक भाग खरंच व्यक्तिगत पातळ्यांवर आहेत हे मला मान्य आहे. आजची जी सामाजिकता बघतो आणि माझी जी सामाजिक नाटकं आहेत, त्यात ज्या व्यक्तिगत गोष्टी आहेत त्या बघायला पाहिजेत असं मला वाटतं. तू ज्या पद्धतीने म्हणतो आहेस, त्या व्यक्तिरेखाच मग नष्ट होतात किंवा त्यांच्या व्याकुळता नष्ट होऊन त्या एका सामाजिक समस्येचं रूप धारण करतात. हा खरं तर चिंतनाचा विषय आहे आणि मला आत्ता असं वाटायला लागलं आहे की खरोखरच काही प्रमाणात, शेवटच्या टप्प्यातील या नाटकांमध्ये तुला जाणवेल की 'शब्दांची रोजनिशी' किंवा आत्ता 'मॉलप्रॅक्टिस' केलं, किंवा 'व्हाईट रॅबिट रेड रॅबिट' नाटक जेव्हा केलं होतं, 'बिगड़े बिंब' नाटक केलं होतं, त्यात मात्र सामाजिक किंवा थेट पॉलिटिकलच्या तुलनेत तुला या व्यक्तिगत व्याकुळता जास्त जाणवतील. ही नाटकं त्या अर्थाने थेट सामाजिक किंवा राजकीय नाहीत; ज्या अर्थाने आपण 'समाजस्वास्थ्य', 'दलपतसिंह येती गावा', 'सत्यशोधक' बघतो त्या अर्थानी नाहीय. पण याचं कल्मिनेशन, दोन्हींचं एकत्रीकरण जेव्हा साधता येतं खरंच तेव्हा अधिक मजा यायला लागते. की जे व्यक्तिगत आहे ते सामाजिकही आहे आणि जे सामाजिक आहे ते व्यक्तिगतही आहे. यात तिची जी घातलेली टीप आहे ती न कळता हे एकमेकात मिसळणं ज्या दिवशी साध्य होईल त्या दिवशी आपल्या हातून एक चांगलं नाटक झालं असं आपल्याला म्हणता येईल.

उद्या सतीश आळेकरांची नाटकं आपण बघायला गेलो किंवा एलकुंचवारांची, तर त्यांनी काही मुद्दाम होऊन एका पडत्या काळाचं चित्र म्हणून 'वाडा चिरेबंदी' लिहिलेलं नाही. किंवा आळेकरांनी काही एका सरत्या काळाचं प्रतिबिंब म्हणून 'बेगम बर्वे' लिहिलेलं नाही. हे जेव्हा आपोआप पातळ्यांवर घडायला लागतं, तेव्हा मला असं वाटतं की चांगल्या नाटकांचा जन्म होतो. अशा नाटकाच्या मी आणि अर्थातच कुठलीही व्यक्ती शोधात असते.

ओंकार : दोन प्रश्न आहेत, ते असे की तुमच्या नाटकांमधली पात्रं आणि तुमच्या नाटकांमधली भाषा याबाबत. तुमच्या नाटकांमध्ये भाषेचं महत्त्व अर्थातच असतं आणि ते पहिल्यापासून आहे; पण तुमच्या नाटकांमधली, तुमच्या निवडीमधली पात्रं ही वेगवेगळी भाषा न बोलता, प्रामुख्याने शहरी भाषेचा वापर करताना दिसतात. ती आशय म्हणून बरंच काही देतात. एका प्रमाणभाषेतच बोलण्याचं, तशी निवड करण्याचं काही कारण आहे का?

अतुल पेठे : आता ह्यात काय आहे की

अनुक्रमणिका

प्रत्येकाच्यासमोर दोन प्रश्न उभे राहतात. आपण असं म्हणतो की जे माझं, व्यक्तिगत नाटक आहे म्हणजे आपण जिथे जगतो, वाढतो... तर मी एका अर्थाने शहरीच आहे नं! मी शहरी माणूस असून गावातल्या, झोपडपट्टीतल्या, वंचित-शोषितांच्या प्रश्नांना सहअनुभूत व्हायचं म्हणजे कसं व्हायचं? मी त्यांची भाषा बोलून, त्यांचा टोन घेऊन? तर हे मला शक्य नसतं कारण ते उपरं होतं.

ओंकार : बरोबर.

अतुल पेठे : मला असं वाटतं की प्रश्न जरी त्यांचा असला तरी त्या प्रश्नाशी माझा सांधा काय आहे? शहरी माणसानी, मी काय केलं आहे त्यांच्याविषयी? हा प्रश्न जरी त्यांचा असला तरी तो प्रश्न निर्माण होण्यामध्ये माझा हातभार असतो. माझा वाटा असतो. त्या वाट्यावर मी लक्ष केंद्रित करीन.

ओंकार : त्यामुळे तिथे भाषेचा प्रश्न तितका महत्त्वाचा होणार नाही.

अतुल पेठे : हं, म्हणजे मी ते नाटक माझं करून घ्यायला पाहिजे. कोणतंही नाटक मी आधी माझं करून घेण्याचा प्रयत्न करतो. ते नाटक जर मला परकं राहिलं... म्हणजे मी दुसऱ्याच्या बुटात पाय घालून त्याचं जगणं बघण्याचा प्रयत्न करेन पण त्याचा बूट घालून मी जगू शकत नाही. कारण माझ्या दिसण्यामध्ये, असण्यामध्ये, बॉडी टोन्समध्ये, बॉडी स्ट्रक्चरमध्ये, बोन्स स्ट्रक्चरमध्ये इतका शहरीपणा आहे. माझे सगळे हावभाव, माझ्या हालचाली ह्या अत्यंत शहरी, मध्यमवर्गीय आणि elite आपण म्हणू या की त्या जास्त रिफाइन्ड आहेत नं.

ओंकार : या विरोधाभासाचा तुम्हाला तुमच्या अनेक सामाजिक भूमिकांमध्ये, समाजाभिमुख नाटकांमध्ये, अनेक चळवळींमध्ये काम करत असताना, त्यांच्यासाठी नाटकं करत असताना अंतर्विरोध नाही झाला काय?

अतुल पेठे : अंतर्विरोध झाला नं. अनेकदा. एखाद्या नाटकामध्ये आपण त्या माणसाशी संवाद साधायच्या नादामध्ये आपण उगाच ग्रामीण भाषा बोलायला लागतो आणि ते इतकं हास्यास्पद असतं.

ओंकार : किंवा दुसऱ्या बाजूनेसुद्धा! तुम्ही इतके सगळे प्रश्न मांडताय; पण शेवटी तुम्ही तुमच्या भाषेतून, तुमच्या संस्कृतीतल्या समस्या मांडताय...

अतुल पेठे : नाही, पण मला अनेकदा धक्का बसत गेला आहे असा. आम्ही नंदुरबारला गेलो होतो आणि आमची कार्यशाळा होती. आम्हाला असं वाटलं की नंदूरबारला आदिवासींबरोबर काम करायचंय. अक्कलकुआ आणि धडगाव, तर तिथले लोक येतील आणि संध्याकाळी आपल्याला ढोलावर नृत्य करून दाखवतील; पण आश्चर्य म्हणजे असं ढोलावरचं नृत्य करणारे फार कमी होते आणि तिथल्या मुलींनी त्यांच्या भुवया कोरलेल्या होत्या. त्या अत्यंत आधुनिक जगाशी ओळख झालेल्या मुली होत्या. आता गंमत अशी आहे की आपण एक तुकडा बघायला जातो. आपल्याला वाटतं की ते जग तसंच राहिलं आहे. त्यांच्या जगातही अत्यंत मोठ्या उलथापालथी झाल्या आहेत हे आपण विसरता कामा नये. हा जेव्हा धक्का बसला तेव्हा आम्ही आमच्याच मराठी भाषेत बोलत होतो. पावरा आणि भिलोरीमध्ये बोलत नव्हतो. तरीही त्यांना ते कळत होतं आणि ते जास्त खरेपणाने कळत होतं.

परंतु ॲक्टिंग म्हणून उगाच आपण एका ग्रामीण भाषेत बोलायचं किंवा कुठला तरी लहेजा घेऊन बोलायचं ह्या खोटारडेपणापेक्षा मी जसा आहे तशी माझी संवेदना, माझी सह-अनुभूती घ्यावी. मला असं वाटतं हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे, त्या प्रश्नाबाबतची कळकळ त्यांच्यापर्यंत पोहचली, तुमचा आशय जर पोहचत राहिला तर भाषा हा त्या अर्थाने अडसर असा आम्हाला कधी जाणवला नाही.

आता महत्त्वाचा मुद्दा असा आहे की मग मी जे नाटक निवडेन ते निवडत असताना, मग ते नाटक आम्ही जालन्यात जाऊन केलं तर जालन्यातील मुलंच तशी होती. त्यांची जी काही मराठवाडी भाषा होती तीच होती त्यात. ते त्यांना कंफर्टेबल वाटत होतं. मी त्यांना मुद्दाम पुण्याची भाषा किंवा शहरी भाषा बोलायला लावली नाही; कारण पात्रच तशी होती. नाटकाची निवडच तशी होती की ते त्यांना त्यांच्या जवळचं वाटेल; कारण शेवटी ते वर्क-आऊटही झालं पाहिजे त्या नाटकात.

किंवा 'सत्यशोधक'मध्ये पात्रांची जी निवड होती, त्यातली जी पात्रं होती, त्या पात्रांना ती भाषा बोलत असताना, किंवा गाणी गाताना, ते जास्त सुविहितपणे

बोलता यावं असा माझा प्रयत्न होता. दिग्दर्शक म्हणून मी प्रत्येक नटासाठी कंफर्ट झोनही उभा करत असतो. त्याला अनकंफर्टेबल करून प्रेक्षकांसमोर उघडं पाडण्यात काहीच हशील नसतं. कारण तुम्ही त्या नटाला उघडं पाडत नसता तुम्ही स्वतःला उघडे पाडत असता; कारण शेवटी तुम्हाला ते नाटक लोकांसमोर जेव्हा सादर करायचं आहे. तेव्हा ते खरं वाटावं असं करायचं असतं. तेव्हा भाषेच्याबाबत मी तरी सजग असतो. सतर्क असतो.

हे सगळं करत असताना अनेकदा नट म्हणूनसुद्धा काही वेळा शब्दांचे स्पष्टोच्चार इतके कानाला खटकतात, माझेच मला खटकतात, की असं वाटतं की मला अजून सहज बोलता आलं तर किती मजा येईल. हा माझा नट म्हणून एक व्यक्तिगत शोध असतो आणि दिग्दर्शक म्हणूनही असतो. काही गोष्टी नाही ऐकायला गेल्या, काही गोष्टी अस्पष्ट गेल्या, काही गोष्टी थोड्या अधुऱ्या राहिल्या तरी मला आवडेल. हे गेल्या काही वर्षांतील माझं आकलन आहे. कारण माणसं इतकं स्पष्ट आणि स्वच्छ बोलत असतात असं माझं मत नाही.

ओंकार : खरंय. अं... नट जेव्हा काम करत असतो तेव्हा नटाचं अष्टपैलूत्व हा आपण एक गुण मानतो. त्याला वेगवेगळ्या भूमिका करता यायला हव्यात... आपण सगळ्यांनी मोअर ऑर लेस हे मान्य केलं आहे की वेगवेगळ्या छटांच्या भूमिका नटाला करता याव्या. तो गुण आपण लेखकामध्ये तेवढा मानत नाही. अष्टपैलूत्व. लेखक त्याचं म्हणणं वेगवेगळ्या पद्धतीनं मांडताना आपल्याला दिसतो. म्हणजे आळेकर सर त्यांचं म्हणणं वेगवेगळ्या फॉर्ममध्ये असेल किंवा पात्रांमधून असेल, त्यांचं एक संवेदन मांडताना दिसतात. तसे एलकुंचवार दिसतात, तसेच तेंडुलकर दिसतात. दिग्दर्शकाकडे अष्टपैलूत्व हा गुण असतो का? दिग्दर्शकात हा गुण धरला जातो का? दिग्दर्शक म्हणून अष्टपैलूत्व ही क्वालिटी असावी की नसावी?

अतुल पेठे : या प्रश्नचं उत्तर हो किंवा नाही असं देता येणार नाही. अवघड आहे हे. आपण अष्टपैलूत्व कशाला म्हणतो? ढोबळमानाने मी सामाजिक, ऐतिहासिक नाटक केलं, एक तमाशा करून पाहिला, बबन प्रभूंचा फार्स करून पाहिला. एक हसवणारं, एक थोडं सामाजिक, थोडंसं कौटुंबिक, थोडंसं रिॲलिस्टिक केलं. याला आपण अष्टपैलूत्व म्हणावं का? आता, एखाद्याला जमतही असेल. पण हाच अष्टपैलूत्वाचा प्रश्न आपण भीमसेन जोशींनाही लावून बघू का? ते भावसंगीतही गातात, सिनेसंगीतही गातात, विलंबित ख्यालही गातात; असं होईल का? असं होईलच असं मला नाही वाटत.

माझ्या दृष्टीने तुझ्या मुद्यातील अष्टपैलूत्व असं आहे की यातल्या कुठल्याच गोष्टी मी त्याज्य मानलेल्या नाहीत. मला पौराणिक नाटक, ऐतिहासिक नाटक करून बघायला आवडेल. छत्रपती शिवाजी महाराज मी आज १००टक्के करीन. पण माझे छत्रपती शिवाजी महाराज गो.पु. देशपांडेंनी लिहिलेल्या शिवाजी महाराजांजवळ जाणारे असतील. त्यात एक राजकीय भूमिका होती आणि अर्थ होता. त्या भूमिकेचे अर्थ नेहमीच्या ऐतिहासिक नाटकांसारखे नाहीत. कुठलीही गोष्ट, ती पौराणिक असेल, आणखी काही असेल ती मला माझ्या नाटकातून मांडता येऊ शकेल नं. माझ्या फॉर्ममधून मांडता येईल.

विषयांचं वैविध्य याला अष्टपैलूत्व म्हणायचं असेल तर मला काहीच हरकत नाही. मला विषयांचं वैविध्य हवं आहे. पण त्या विषयांचं वैविध्य शेवटी मी माझं करून घेतो आणि मी माझ्या जगण्याशी जोडायचा जेव्हा प्रयत्न करतो तेव्हा माझ्या असं लक्षात येतं की विषय कुठलाही असला तरी तो मी मला ॲप्रोप्रिएट करून घेतो की नाही. तर मी हे करीनच. नाहीतर एकसाची नाटक तयार होईल. काही गोष्टी मी सोडून दिल्या आहेत. वेगवेगळ्या लेखकांबरोबर काम करण्याचा प्रयत्न केला आहे. तर वेगवेगळ्या लेखकांच्या पद्धती आहेत, विचार करण्याच्या पद्धती आहेत. अजित दळवी वेगळे, मकरंद साठे वेगळे, मोरे सर वेगळे आणि रामू रामनाथन वेगळे. त्यांना मी आपलंस करायचा प्रयत्न केला. आपलंसं करत असताना दिग्दर्शक म्हणून मी जेव्हा ते नाटक निवडलं आहे तेव्हा ते मी माझ्या पट्टीमध्ये आणण्याचा प्रयत्न करतो. म्हणजे गाणं कोणतंही असो, माझी पट्टी काळी दोन असेल तर काळी दोनमध्ये मला कंफर्टेबली गाता येतं. मला ते पटलं आहे की नाही ते बघायचा मी प्रयत्न करतो. हे अष्टपैलूत्व नंबर दोन झालं.

आता अष्टपैलूत्व नंबर तीन म्हणजे, उगाच काहीतरी करायचं आहे , मी फक्त चूस म्हणून काहीतरी

अनुक्रमणिका



'आषाढातील एक दिवस'मधील एक दृश्य : आलोक राजवाडे, पर्ण पेठे, ओम भुतकर

वेगळं करेन वगैरे. पण मला तसं जमणार नाही; कारण मला काही सिद्धच करायचं नाही. खरं तर मला जगण्यापासून काही सिद्धच करायचं नव्हतं. मी अनेकदा असं म्हणतो की मला काय येतं आहे ते तपासून बघण्यासाठी माझं नाटक नाही तर मला काय येत नाही हे तपासून बघण्यासाठी माझं नाटक आहे.

मी 'किमया'चे प्रयोग केले जे आर्किटेक्चरबद्दल होतं. शब्दभाषा सगळी वास्तुशिल्पकलेविषयाची होती. माधव आचवलांचं पुस्तक होतं. हे नेहमीच्या अर्थाने नाट्यमय नाही, ते नाटक म्हणून लिहिलेलं नाही. ते लोकांमध्ये वाचावं असं नाही. तर ते लोकांमध्ये वाचण्यासाठी काही उभं करता येईल का विश्व? तर आम्ही अख्खा बंगलाच एक्सप्लोअर करायचो आणि त्यातून नाट्य तयार करायचो. ते नाटक करणं माझ्यासाठी विलक्षण अनुभूती होती. असे वेगवेगळे प्रयोग करून बघणं... परंतु 'किमया' करत असताना ते रंगरूपाविषयी नव्हतं. ते आपल्याकडे जो सौंदर्यविषयक दृष्टिकोन आहे, तो किती गचाळ आहे आणि आपली सौंदर्यविषयक अभिरूची का गचाळ आहे याचे अर्थ शोधणारं ते टेक्स्ट मला महत्त्वाचं वाटलं. म्हणून ते माझ्या पट्टीला जुळलं असं मी म्हणतो.

'तर्काच्या खुंटीवरून निसटलेलं रहस्य' मी कथा घेतली असेल आणि वेगळ्या पद्धतीचे चित्रगोष्टीसारखे फॉर्म्स वापरले असतील तरी त्या कथेचा अर्थ माझ्यासाठी असा होता की आजच्या काळातलं अध:पतित जग अध:पतित समाज, काय आहे? हे मला मांडायचं स्टेटमेंट होतं जे मला जयंतच्या गोष्टीत सापडलं. एक जोडणारा धागा सापडला.

शेवटी, आपण कोणतंही साहित्य वाचतो तेव्हा त्या साहित्याचा आपल्याला जोडणारा धागा आपण शोधत असतो. मला जोडणारा धागा मला मिळावा. तो धागा जर मला मिळाला तर मी माझा पतंग उडवू शकतो. धागा आपला सामायिक असेल पण पतंग माझा असेल. ते जे संवेदन आहे किंवा तू जे म्हणतोस ते अष्टपैलूत्व हे आहे.

त्याचबरोबर काही प्रश्नदेखील आहेत. खरंच आपण प्रायोगिक नाटक करतो का? आपण म्हणतो प्रायोगिक पण कशाचा प्रयोग? कोणते प्रयोग आहे त्यात? संहितेचे प्रयोग आहेत का? आशयाचे, बोलण्याचे, संगीताचे प्रयोग आहेत का? प्रकाशयोजनेचे आहेत का? प्रदीप वैद्य यांच्यासाठी मी एक प्रयोग केला होता. त्यांनी माझं एक लेक्चर ठेवलं होतं आणि त्यात मी एक प्रयोग केला होता 'लाईट अँड मी'. एकही शब्द नव्हता. बदलता प्रकाश आपल्या मनावर काय परिणाम घडवतो? प्रकाशाशी माझं नातं काय आहे? हे लेक्चरमध्ये न करता मी तो प्रयोगच भरत नाट्य मंदिरात केला होता, तो ४५ मिनिटांचा होता. वेगवेगळ्या

पद्धतीचे लाईट्स वापरले होते आणि त्यात अंधारापासूनच्या कमी-जास्त तीव्रता होत्या. इथे मी एक शोध घेण्याचा प्रयत्न केला होता की बदलता प्रकाश, त्याची तीव्रता आणि माझी मनोभूमिका, तो अवकाश कसा बदलत जातो, त्या अवकाशात ते नाट्य आणि त्या माणसाचं काय होतं हे मी अमूर्त पातळीवर पकडण्याचा प्रयत्न त्या वेळी केला होता. अष्टपैलूत्वाचे माझ्या मनातले अर्थ हे आहेत.

ओंकार : प्रशिक्षित नट असतात तसा प्रशिक्षित दिग्दर्शक असतो का सर?

अतुल पेठे : प्रशिक्षित नट असतात हेही एक अर्धसत्य आहे; कारण शेवटी असं आहे की प्रशिक्षण घेणारा जो नट आहे तो प्रशिक्षण घेऊन काही बाह्य कौशल्य मिळवेलसुद्धा. पण आपल्या असं लक्षात येतं की एनएसडीमधून गेलेली माणसं हे प्रत्येक वेळी नवीन रंगभाषा तयार करतात असं नाही. बहुसंख्य वेळा तसं दिसतंच नाही. आपण जेव्हा फक्त नाटकाचा विचार करतो की नाटकात प्रशिक्षण घेतलेला नट हा हमखास नट होईल; तर याची आपल्याला शाश्वती नाही. काहीही न शिकलेली माणसं नाटक जास्त चांगलं करतात असं उलटच आपल्याला दिसायला लागतं. आपण जर लिस्ट काढली आणि ज्यांना आपण आता उत्तम नट म्हणतो त्यांचं प्रशिक्षण प्रयोगा-प्रयोगांतून, नाटकानाटकांतून आणि जगण्याच्या अनुभवातून ते किती खोल आतवर बुडी मारतात यावर...

ओंकार : बरोबर, पण जसं स्टॅनिस्लावस्की एक आहे जो नटाची प्रशिक्षण पद्धती करतो, (त्याविषयी आपण बोलणार आहोत पुढे) तशी दिग्दर्शकांची प्रशिक्षण पद्धती असते का?

अतुल पेठे : मला वाटतं की दिग्दर्शनाच्या पद्धतींमध्ये, म्हणजे दिग्दर्शनाचे कोर्सेस असतात, त्यात नाटकाची विविध अंगं, संहितेला कसं भिडाल, आपण आत्तापर्यंत जे बोललो ते शिकवतही असतात यात काही शंका नाही. तरीसुद्धा त्या दिग्दर्शकाला स्वतःचं एक 'स्व'चं रूप काहीतरी शोधावं लागतं, त्याचं स्वतःचं काय तत्त्वज्ञान तयार होतं आहे ह्यावर त्याला फोकस करावा लागतो जो अनेक प्रशिक्षण संस्थांमध्ये दिला जातो की नाही याविषयी मला माहिती नाही. तंत्राच्या गोष्टी शिकवल्या जातील. माणसांना जमवायचं असतं, त्यांना एकत्र करायचं असतं, व्यक्तिरेखा असतात, व्यक्तिरेखांची वाटणी करायची असते, नटांच्या कार्यशाळा घ्यायच्या असतात हे सगळं शिकवलं जाईल. मुळात मला काही म्हणायचं आहे का? आणि म्हणायचंय म्हणजे काय म्हणायचं आहे? आणि ते म्हणणं कशातून निर्माण होतं? तुला काही म्हणायचं आहे म्हणजे काय म्हणायचं आहे? हे शिकवायचं कसं? तू तुझं गाणं शोध म्हणजे काय? मी स्वर सगळे शिकले, काही रागही शिकले, ते मला येत आहेत. पण मला माझं गाणं येत नाही, ते गाणं शिकायचं म्हणजे काय? तर तो तुम्हाला स्वतःकडे अंतर्मुख होऊन बघण्याचा विषय आहे. हे अंतर्मुख होण्याचं जे शिक्षण आहे, बुद्धीला कसाला लावायचं आणि नव्या प्रयोगांना धाडसानं भिडायचं जे शिक्षण आहे ते कलाशिक्षण केंद्रांमध्ये दिलं जातं का किंवा किती मर्यादेपर्यंत दिलं जाऊ शकतं याविषयी माझ्या मनात शंका आहे.

ओंकार : म्हणजे ती अंगभूतच मर्यादा आहे असं म्हणता येईल का?

अतुल पेठे : हो. एका मर्यादेपर्यंत तुम्हाला वरवर शिकवता येईल. पण त्याला सांगता येईल की बाबा रे, तुझं गाणं शीक किंवा आपण नटालाही असं म्हणतो की तू तुझा अभिनय शोध. तुझा स्वर तू शोध. गायकही म्हणत असतील की तुला तुझं गाणं शिकायचं आहे. माझ्यासारखं गाणं गाऊ नको. पण ते गाणं शोधण्यासाठी तुम्हाला स्वतःला खरोखर त्या मैदानात येऊन काम करावं लागतं, उघड्या अंगानी करावं लागतं आणि आपण जे म्हणतो की सर्वस्व फेकून द्यावं लागतं. एक नग्नताच मनाची, विचारांची आणि शरीराची तुम्हाला धारण करावी लागते. तुम्ही स्वतःला किती सोलवटून काढता... प्रचंड... कारण वाटतं तितकं सोपं नाही ते. सरते शेवटी माझं नाटक समग्र आयुष्याचं बुद्धीच्या कसोटीवर आणि मानसिक पातळीवर काही दर्शन घडवतं का, हा माझ्यासमोरचा खरा चॅलेंज आहे. मला वाटतं आज आपण इथे थांबू या.

ओंकार : चालेल सर. उद्या पुन्हा पुढील प्रश्नांकरिता भेटू या.

अनुक्रमणिका

दुसरा दिवस

(२० सप्टेंबर २०२३, दुपारची वेळ)

ओंकार : काल आपल्या मुलाखतीचा पहिला टप्पा आटोपला. आज आपण ही मुलाखत पुढे नेण्यासाठी पुन्हा एकत्र बसलो आहोत. रात्रभर माझ्या मनात आपल्या बोलण्यात आलेले विषय, तुमची उत्तरे घुमत होती आणि त्याबाबत माझा विचार सुरू होता. आजच्या आपल्या मुलाखतीला आपण सुरुवात करू या.

माझा आजचा पहिला प्रश्न असा आहे की नट जेव्हा भूमिका निवडतो तेव्हा त्याला ते पात्र आकर्षून घेतं. कधी कधी, त्या नाटकातल्या भूमिकेची लांबी आकर्षून घेते, कधी नटाला वाटतं की अशा पद्धतीचा कॉश्च्युम प्ले केला नाही, हे संवाद बोललेलो नाही. तर मला हे जाणून घ्यायचं आहे की दिग्दर्शकाला म्हणजे तुम्हाला, नाटकातलं कोणतं एलिमेंट दिग्दर्शनाकरिता उद्युक्त करतं?

अतुल पेठे : पहिली गोष्ट म्हणजे विषय काय महत्त्वाचा आहे हे मला सगळ्यात जास्त आकर्षून घेतं. त्यात नाट्यमयता काय, त्यात वेगळेपण काय, त्यात तत्त्वज्ञानात्मक काय, वैचारिक काय, त्यात सामाजिक आणि राजकीय विधान काय आहे आणि नवीन काय आहे? की अशी एखादी घटना, असा एखादा प्रसंग की ज्यामुळे माझ्या आजच्या जगण्याला अर्थ प्राप्त होऊ शकतो असं मला जिथे वाटतं किंवा माझ्या जगण्याचे अर्थ ज्यातून उलगडू शकतात अशी काही एखादी संहिता मला सापडली तर ती संहिता, तो विषय मला सगळ्यात जास्त आकर्षून घेतो, हे एक.

नंबर दोन, तो नटांकरवी जेव्हा आपण त्यांना रंगमंचस्थ करतो तेव्हा त्यातून येणारे जे नवनवे अर्थ असतात, जे मला अभिप्रेत असतात, जे प्रत्यक्ष फक्त शब्दांतून येत नाहीत तर शब्दांच्या पलीकडच्या गोष्टींतून येतात. आंतरसंहितेतील ज्या गोष्टी असतात ते उलगडून बघणं ही मला अतिशऽऽय आकर्षक गोष्ट वाटते आणि तिसरी महत्त्वाची गोष्ट मला वाटते की प्रकाशयोजना, साहित्य, संगीत, नेपथ्य या सगळ्यांचा मेळ बसवून एक काहीतरी नवीन निर्मिती आपण करतो आणि ती नाटक नावाची गोष्ट असते. ती लोक बघतात आणि ते लोक त्याचे विविध अर्थ लावतात जे आपल्या कक्षेच्या, आपण विचार केलेल्या गोष्टींच्या पलीकडचे असतात, हे मला अचंबित करणारं वाटतं आणि या तीन गोष्टी मला अतिशय आकर्षून घेतात आणि चौथी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे कौतुक होणे, सन्मान होणे ,आदर मिळणे!

ओंकार : आत्ता तुम्ही जे सांगितलं की विषय, आशय, ते तुमच्या जगण्याला किती पूरक आहे. तुम्ही तुमच्या नाटकांमध्ये 'नाट्यमयते'ची व्याख्या कशी करता?

अतुल पेठे : 'नाट्यमयता' या गोष्टीचे वेगवेगळे लोक वेगवेगळे अर्थ लावू शकतात. अनेक लोकांना आरडाओरडी करणंही नाट्यमय वाटू शकतं

ओंकार : सस्पेंस आला, खून केला... असंही...

अतुल पेठे : अशा पद्धतीचं काहीही वाटू शकतं. मला, मी कशाने भारावला जातो... तर मला गप्पा मारत असताना असा काहीतरी तू दृष्टांत देतोस किंवा सांगतोस, असं काहीतरी रूपक आपण तयार करतो जगण्याचं आणि 'अरेच्च्या! असं वाटतं. असं जगणं असतं?' असं वाटावं इतकं ते सूक्ष्म असतं... म्हणजे सूक्ष्मातही नाट्य असू शकतं तर, या सूक्ष्मातलं जे नाट्य आहे, सूक्ष्मातला एखादा शब्द असतो, एखादी गहन उपमा असते, एखादा गहन अर्थ असतो, जो आपल्या जगण्याला अख्खा व्यापून राहिलेला असतो. हेच मला खूप नाट्यमय वाटतं.

आता, याचं एक उदाहरण देतो. मी 'वेटिंग फॉर गोदो' केलं. त्यातलं एक वाक्य कायम माझ्या मनात आहे आणि मला सतत ते वेगवेगळ्या काळात आठवत राहतं. हे वाक्य माझ्यासाठी 'नाट्यमयता' निर्माण करतं. ते वाक्य असं होतं बेकेटचं, 'सवय हा बधिरत्व आणण्याचा सगळ्यात उत्तम मार्ग आहे.' माझ्या जगण्यात या वाक्याचे अर्थ इतक्या वेगवेगळ्या पद्धतीने माझ्या मनःपटलावर उमटलेले आहेत. यातली जी गंमत आहे की वाक्यं नाट्यमय कशी तयार होतात! अशी अनेक उत्तरं. अशा कविता, तुकाराम महाराजांच्या रचना असतील. अभंग असतील, त्यातली जी नाट्यमयता आहे; मग ती कधी शब्दांची असते, कधी अर्थांची. कधी अनुभवाची. कधी एखाद्या घटनेची असते, तर कधी संकल्पनेची.

अनुक्रमणिका

आणखी एक उदाहरण देतो. अचानक मला सापडलेलं. 'आषाढातील एक दिवस' करता करता जेव्हा कालिदास मल्लिकेला विचारायला येतो की जाऊ की नको? अन् मल्लिका म्हणते तू जा, जायलाच पाहिजे. खरं तर कालिदासाला जायचंच असतं. परंतु तो त्या द्विधेत असतो. मल्लिकेनं खरं तर हे ओळखलंय की याला जायचंय. मी त्या सीनमधून मल्लिकेला फक्त प्रकाशझोतात बाजूला काढलं. त्यावर पार्श्व संगीतात एक अतिशय वेगळ्या पद्धतीची धृपद आलापी होती. त्यात एखादं फुलपाखरू उडून जातं आणि त्यातून फुलाला एक जे रितेपण येतं तशी मल्लिका एकटी उरते. हा प्रसंग मी जेव्हा माझ्यासाठी वेगळा काढला तेव्हा ते नाटकच अख्खं हातात येण्याचा अर्थ मला गवसला. हा जो क्षण होता म्हणजे 'मोमेंट्स आणि मुव्हमेंट्स' यातही नाट्यमयता असते. क्षण आणि क्षणातले क्षणार्धसुद्धा. आणि हालचालींमध्येसुद्धा नाट्यमयता असते.

एक माणूस स्टेजवर इकडून तिकडे जातो, तिकडून इकडे येतो यातही नाट्यमयता असते. याचं उदाहरण द्यायला मला आवडेल. 'वेटिंग फॉर गोदो'मध्ये 'लकी' हे जे गुलामाचं पात्र येतं. ते बरेच वेळा येत राहातं आणि त्याच्या पाठीमागे एक लांऽऽबलचक, या अंतापासून त्या अंतापर्यंत एक दोरी येत राहाते त्याच्या गळ्यात घातलेली. त्या दोरीचं शेवटचं टोक कोणाच्या हातात आहे हे कळत नाही. त्याचं हे जे येणं होतं, हा जो काळ होता हा मला नाट्यमय वाटतो.

ओंकार : तुम्ही जेव्हा संहिता निवडता तेव्हा त्यातली वैचारिकता, जाणीव, त्यातलं विधान त्यातली राजकीयता, सामाजिकता याबरोबरच त्यातली नाट्यमयता तुम्हाला आकर्षून घेते का आणि ती नाट्यमयता तुमच्याकरिता काय आहे?

अतुल पेठे : एकास अनेक अर्थ प्राप्त होऊ शकतील, बहुविध अर्थ प्राप्त होऊ शकतील अशी संहिता मला जास्त आवडते. आजचे विखुरलेले क्षण नाटकात एकास एक पद्धतीने न येता व्यामिश्र पद्धतीने येणं ही मला नाट्यमयता वाटते.

याचं उत्तम उदाहरण म्हणून 'चौक'कडे मला निर्देश करता येईल. 'चौक'मध्ये इतके बहुप्रसवा अर्थ संहितेमध्ये सामावलेले होते. त्याला एक अशी गोष्ट नव्हती. दोन दंगलींच्या मधला काळ होता. आता याला काय अर्थ आहे? तर दोन दंगलींच्यामध्ये असणारा जो काळ आहे तो वैचारिक आणि प्रत्यक्ष पातळीवरसुद्धा किती नाट्यमय असू शकतो. ही नाट्यमयता आम्हाला त्यात शोधायची होती. त्यात घटनांची रेलचेल असेलच असं नाही. त्यात प्रचंड खून, बलात्कार, माऱ्यामाऱ्या होतील असंही नाही. शांतता आणि असलेलं आतलं दडपण, बाहेरचं दडपण, आत बोललेली नऊ वाक्य आणि न बोललेली पाच वाक्य ह्यातून तयार होणारं जे मिश्रण असेल तेच आम्हाला त्या वेळी जास्त महत्त्वाचं वाटत होतं.

वेगवेगळ्या संहितांची वेगळी नाट्यमयता असते. उदाहरणार्थ, 'आनंदओवरी' केलं तेव्हा रूपक म्हणून मला वाटत होतं की हरवलेल्या तुकारामाचा शोध; मी तो तुकाराम म्हणजे सहिष्णुता या अर्थाने बघत होतो. त्या काळात हरवलेल्या सहिष्णुतेचा अर्थ. २००२ मधलं ते नाटक आहे. मला असं वाटत होतं की गोध्रा दंगल, गुजरात दंगल झाल्यानंतर सहिष्णुतेचा शोध घेणारा कान्होबा म्हणजे मीच आहे आणि तो या समाजात तुकाराम शोधतो आहे. त्या संहितेत मला नाळ जोडता येईल असं काही आढळलं की ती संहिता मी आपलीशी करतो अन् ती मला माझी वाटते. मग त्या संहितेत ते नाट्य दिसायला लागतं.

आपण आणखी एक उदाहरण घेऊ. तू 'सत्यशोधक'मध्ये होतास. 'सत्यशोधक' हे नाटक सफाई कर्मचाऱ्यांबरोबर करायचं ठरल्यानंतर मला असं वाटत होतं की जे लोक आजपर्यंत या दुःखातून गेले आहेत ते लोक जेव्हा प्रत्यक्ष समोर येतात आणि त्यांचं नुसतं असणं, दिसणं, बोलणं, वावरणं हेच मला फार नाट्यमय वाटतं. आणि त्यात अर्थातच जोतीबांसारखा एक विषय. तो विषय फक्त त्यांचा चरित्रपट इतका मर्यादित नव्हता. तर त्यावेळी समाजाशी निगडित असा तो प्रश्न होता. तेव्हा मला या अख्ख्या संहितेत नाट्यमयता वाटते. जोतीबांचा जो विचार होता - आपण सगळे एक आहोत. ख्रिस्त महंमद मांग ब्राह्मणाशी धरावे पोटाशी बंधुपरी। हीच त्या काळातली नाट्यमयता मला महत्त्वाची वाटते जी मी मांडण्यावाचून गत्यंतर नाही. त्यामुळे कधी तरी संहितेतल्या गोष्टी राजकीय अंगाने नाट्यमय वाटतात.

'मॉलप्रॅक्टिस' मधली नि:शब्द व्यक्तता मला नाट्यमय वाटते.

जेव्हा मी 'शब्दांची रोजनिशी' केलं तेव्हा भाषेचा अडसर, बोलताच येत नाही ही जी अडचण आहे ती आणि जे तोतरेपण येतं, संपूर्ण, वैचारिक तोतरेपण, हे तोतरेपण मला त्या स्क्रिप्टमध्ये अख्खं दिसत होतं आणि ती नाट्यमयता मला पकडायची होती. माझ्यासाठी 'नाट्यमयता' संहितेच्या पातळीवरही असेल आणि छोट्या-छोट्या गोष्टीतही सामावलेली असेल. ती जेव्हा दिसायला लागते तेव्हा मला ते अख्खं नाट्यमय विधान करता येतं.

ओंकार : सर, पुढचे काही प्रश्न तुमच्या नाटककारांबरोबरच्या कामाचे आहेत. तुम्ही संहिता घेतल्यानंतर त्यावर तुमचं तुमचंही काम करता. काही संहिता 'चौक'सारख्या असतील किंवा 'सूर्य...' सारखं नाटक असेल. कमी अधिक पद्धतीने एका एकत्रीकरणातून झालेली ती नाटकं आहेत. म्हणजे नाटककाराच्या सहभागाइतकाच तुमचा सहभाग त्यात होता. काही नाटकांच्या संहिता तुम्ही निवडल्या आणि त्यावर तुमचं काम केलं. 'सामजस्वास्थ्य', 'शब्दांची रोजनिशी' यासारखी नाटकं असतील. मग ती सादर झालीत. या सगळ्यात तुम्ही नाटककारांचा दृष्टिकोन किती मान्य करता? तुम्ही संहितेवर खूप काम करता म्हणून हा प्रश्न आहे.

अतुल पेठे : याचं उत्तर मी ज्या तीन टप्प्यातून गेलो आहे त्यातून सांगतो. पहिल्यांदा मी 'लेखक वाक्यं प्रमाणं' असंच मानायचो. लेखकाचा दृष्टिकोन तो माझा दृष्टिकोन, त्यात काय बदल करायचा! किंवा असा बदल करायचा असतो हेच मला माहिती नव्हतं. किंवा दिग्दर्शकाला असा बदल करता येऊ शकतो हे मला मान्य नव्हतं.

दुसऱ्या टप्प्यात मात्र मी लेखकाबरोबर, आता मकरंद साठे हा माझा महत्त्वाचा लेखक-मित्र होता आणि त्याच्याबरोबर घमासान चर्चा, मैत्री. त्यामुळे माझ्या दिग्दर्शनात जसा त्याचा सहभाग होता तसा त्याच्या लेखनात माझाही सहभाग होता. तर एकमेकांचं घुसळून काम करता येईल असं मला दुसऱ्या टप्प्यात लक्षात आलं.

आणि तिसऱ्या टप्प्यात, गेल्या काही वर्षांत लेखकानी जे लिहिलेलं असेल तो त्याचा दृष्टिकोन मी समजवून नक्की घेईन पण कदाचित त्याच्याशी माझे मतभेदही असतील. (मतभेद टोकाचे असतील तर ते नाटकच करता येणार नाही.) त्याच्या (लेखका)प्रमाणेच माझी मांडणी करायची असा माझा आग्रह नव्हता. मी माझी वेगळी वाट शोधू शकतो हा आत्मविश्वास तोवर आलेला होता. त्याप्रमाणे, गेली काही नाटकं मी माझ्या प्रकारांमध्ये लेखकांकडून थोडी लिहून घेतली आहेत किंवा त्यावर मी काम केलंय असं म्हणता येईल. नाटकावर बरीच प्रक्रिया करून मला आज राजकारणावर जे विधान करायचं आहे ते करण्यासाठी मी अनेक गोष्टींची ढवळाढवळ लेखकांच्याच सहमतीने, सहकार्याने केलेली आहे.

तर हे ते तीन टप्पे. त्यामुळे मला लेखनप्रक्रियेत या गोष्टी महत्त्वाच्या वाटतात की त्या त्या काळात मला काय सुयोग्य वाटतं, काय करावंसं वाटतं, मला नेमकं काय करायचं आहे, ती संहिता मला काय 'ऐकू' आली आहे, मला काय दिसली आहे हे. कारण ज्या संहितेत अधिक अर्थ प्राप्त करून देण्याची क्षमता असते ती संहिताच खऱ्या अर्थाने मोठी असते.

ओंकार : तुम्ही जेव्हा कोणत्याही संहितेचं दिग्दर्शन करता तेव्हा त्यात तुमचा दृष्टिकोन येणं ही तर उघड गोष्ट आहे. त्यात मंचीयता आणताना संहितेच्या लेखनप्रक्रियेत दिग्दर्शकाचा सहभाग असणं आणि लेखक व दिग्दर्शकाच्या दृष्टिकोनात थोडी भिन्नता असेल तर फायनली तो दृष्टिकोन कोणाचा समजायचा याविषयी काही गोंधळ होतात का?

अतुल पेठे : नाही, नाही होत. निदान माझा तसा अनुभव नाही. याचं कारण असं की कधीकधी भांडणं होतात. याचं उत्तम उदाहरण म्हणजे 'गोळायुग' नावाचं मी मकरंदचं नाटक केलं होतं. मकरंदने ते लिहिलं होतं आणि दिग्दर्शितदेखील केलं होतं. त्यात मी अभिनय केला होता. मध्ये बराच काळ गेला. चार-पाच वर्षं ओलांडली गेली होती. ते नाटक मी स्वतंत्रपणे पुन्हा दिग्दर्शित केलं. त्या वेळी मकरंदबरोबर बसून अनेक सीन्स... मॉब म्हणजे समूहाचं काय राजकारण असतं, आपल्या गेल्या १५-२० वर्षांत दिसायला लागलंय की

व्यक्तीचं क्रौर्य वेगळं आणि समूहाने तयार झालेलं क्रौर्य वेगळं, या संदर्भाने 'गोळायुग'मध्ये आम्ही पुनर्लेखन केलं. हे करत असताना आमच्यात सहकार्य होतं.

किंवा 'चौक' नाटक, मुळात नाटक लिहिलेलं नव्हतं. काही प्रसंग होते. कादंबरीतला अच्युत आठवले प्रसंग असेल, मकरंदचा 'द्विधा' म्हणून लेख असेल, अमर्त्य सेनचा 'आयडेंटी' नावाचा निबंध असेल. तर मी यावर आधारित एक वर्कशॉप घेतलं होतं. ते वर्कशॉप रेकॉर्ड केलं. त्यानंतर त्यात अनेक लोकांचा सहभाग, मग मकरंदने त्याचं स्क्रिप्टमध्ये अंतिमतः रूपांतर केलं.

मला असं वाटतं की हे सगळं करत असताना, या प्रोसेसमध्ये भांडणं होतात, चर्चा होतात, वादविवाद होतात, मतभेद होतात पण अंतिमतः ते नाटक आमचं असतं.

ओंकार : तुमच्या तिसऱ्या टप्प्याविषयी बोलताना तुम्ही असं म्हटलं की ती संहिता तुम्हाला कशी ऐकू येते, कशी दिसते, त्यानुसार तुम्ही तुमचं नाटक रचत जाता. म्हणजे तुमच्या तिसऱ्या टप्प्यात संहिता तुम्ही 'जंपिंग बोर्ड' म्हणून वापरताय का?

अतुल पेठे : तिसऱ्या टप्प्यात संहिता 'जंपिंग बोर्ड' म्हणून बिल्कूल वापरत नाहीय. अजिबातच नाही. त्या संहितेला वेगवेगळे आकार देता येतील का; आणि ते फक्त शब्दप्रधानच असायला पाहिजे असं नाही. मी माझ्या कौशल्याचा उपयोग करत अनुभवातून, माझ्या आकलनातून वेगळे रंगमंचीय अवकाश आणि रंगभाषा शोधायचा प्रयत्न करतो, तेव्हा त्या शब्दांना वेगळ्या स्तरावर आपल्याला नेऊन ठेवता येईल काय हे बघतो. प्रत्येक वेळेस शब्द तर वापरून झालेच आहेत, जसेच्या तसे बोलून झालेत. पण काही वेळा शब्दांची मोडतोड करणं, शब्दच न वापरणं आणि हालचालीतून त्या संहितेचा अर्थ आपल्याला पकडता येतो का? या ज्या शक्यता आहेत, ज्या मी आजपर्यंत आजमावल्याच नव्हत्या, त्या मी आजमावून बघण्याचा प्रयत्न करतोय.

उदाहरणार्थ, गेली दोन-तीन नाटकं बघूया. 'सिटी इन फ्रॅग्मेंटेड मोमेंट्स' म्हणून मी एक नाटक केलं होतं. ते आर्किटेक्चरच्या मुलांबरोबर होतं. विषय फक्त 'शहर' ठेवला होता. प्रत्येकाचं शहराविषयी काय परसेप्शन आहे, शहरात आल्यानंतर काय घुसमट होते, शहर म्हणजे प्रत्येकाला कसं वाटतं. त्याचा विचार. इथे तीन मजली इमारत होती आणि खाली एक पाण्याची टाकीही होती. लांबी, रुंदी, उंची, खोली प्रत्यक्ष वापरणं, प्रत्यक्ष मोठी बिल्डिंग वापरणं आणि रंगमंचीय चौकट मोडून काही प्रयोग करता येतील काय? हे जर बघायचं असेल तर नव्याने त्या बिल्डिंग्ज... म्हणजे 'बिल्डिंग' आणि त्यात वावरणारी विविध माणसं हीच आमची संहिता होती.

ओंकार : म्हणजे ते तुमचं नाटक 'डिव्हाइस्ड'च होतं.

अतुल पेठे : संहिता म्हणजे शेवटी काय असतं? तर तुम्हाला मुख्य आशयापर्यंत पोहचवणाऱ्या वाटा असतात. त्याचं मूल्य किंवा त्यातला गाभा पकडायचा प्रयत्न करायचा असतो आपल्याला, की आपल्याला नेमकं कुठून कुठे जायचं आहे, काय काम पोहचवायचं आहे. हे पोहचत असताना वेगवेगळे फाटेही निघतील. त्या फाट्यांवरून आपण जाऊनही येऊ. परंतु अंतिमतः आपल्याला काहीतरी म्हणायचं असतं, काहीतरी पकडायचं असतं की यानिमित्तानं आपण आतापर्यंत बोलत होतो तसं त्या गोष्टीला काही विधान करता येईल का? संहिता म्हणजे फक्त लिहिलेली चाळीस पानं यापुरतं मर्यादित नाही. याच्या पल्याड जायचा थोडा प्रयत्न आता नक्की केला आहे.

ओंकार : मग आता तुमच्या या टप्प्यावर तुमच्या नाटककारांकडून काय अपेक्षा आहेत?

अतुल पेठे : नाटककारांनी आतापर्यंत मराठी खरोखरी रंगभूमीला इतकं दिलेलं आहे की त्यांच्याविषयी अगदी मनःपूर्वक ऋण व्यक्त करून मी असं म्हणेन की आम्ही दिग्दर्शकांनी लेखकांना आता उद्युक्त केलं पाहिजे की नवीन रंगमंचीय भाषेत त्यांना सामील कसं होता येईल. नव्या अवकाशात नवीन शब्द स्फुरायला लागतात, नवीन घटना तयार होतात, त्याचा बॅकड्रॉपच बदलतो. म्हणजे जसे नट बदलले, त्या नटांची भाषा बदलली आणि हेच नाटक मला तिठ्यावर करायचं आहे, बाजारात करायचं आहे; तर या ज्या वेगवेगळ्या मागण्या आहेत किंवा अवकाश बदलल्याच्या, त्यातून काही तयार होईल का? हा झाला एक तांत्रिक भाग. नुकतेच मी

अनुक्रमणिका

'कन्फेशन्स' हे नाटक एका चित्रकला प्रदर्शनात चित्र शिल्प यांना व्यक्तिरेखा बनवत केले. अफाट मजा आली.

ओंकार : म्हणजे तसं काही तयार करायचं असेल तर नाटककारांना तशा पद्धतीनं एका समूहाचा भाग होऊन नाटक लिहायला उद्युक्त केलं जावं असं तुम्ही म्हणताय.

अतुल पेठे : हा प्रयत्न दिग्दर्शकानी केला पाहिजे. मघा मी जे म्हटलं की आजपर्यंत पुढाकार लेखकांनी घेतला. नवनिर्मिती आणि नवनाट्य करायचं असेल तर आता दिग्दर्शकांनी पुढाकार घ्यायला हरकत नाही. कारण लेखनाच्या ज्या शक्यता होत्या आपल्याकडे... विविध लेखन, त्याचे अर्थ, त्यातले प्रयोग हे प्रचंड करून झालेत. आशयाचे प्रयोगही आपण करायला लागलो पण ते बांधतो एकाच स्वरूपात. या बंधनातून जर मुक्त व्हायचं असेल तर ही एक शक्यता मला असं दिसते. त्यामुळे संहितेपासून फारकत नाही. लेखकांना जर या प्रक्रियेत सामील करून घेता आलं तर... मी आता 'मॉलप्रॅक्टिस' शो केला त्यात माझ्याबरोबर जर एखादा लेखक असता समजा, म्हणजे मकरंद साठेच असते तर कदाचित ते नाटक आणखी वेगळं होऊ शकतं. राजीव नाईक असते... त्यांची (लेखकांची) क्षमताही वेगळी वाढू शकते आणि माझी ताकदही वाढू शकते. हा जो सहयोग आहे त्यातून अंतिमतः मी आणि तो मोठा होण्याचा प्रश्न नसून रंगभूमी मोठी होण्याचा प्रश्न आहे.

ओंकार : डॉ. लागू एका लिमिटेड अर्थाने असं म्हणतात की नट हा वाहक आहे, लमाण आहे; जो आशय पोहचवायचा आहे त्याचं माध्यम नट आहे असं आपण म्हणूया. हेच म्हणणं पुढे न्यायचं झालं तर मग दिग्दर्शक काय आहे असं तुम्हाला वाटतं?

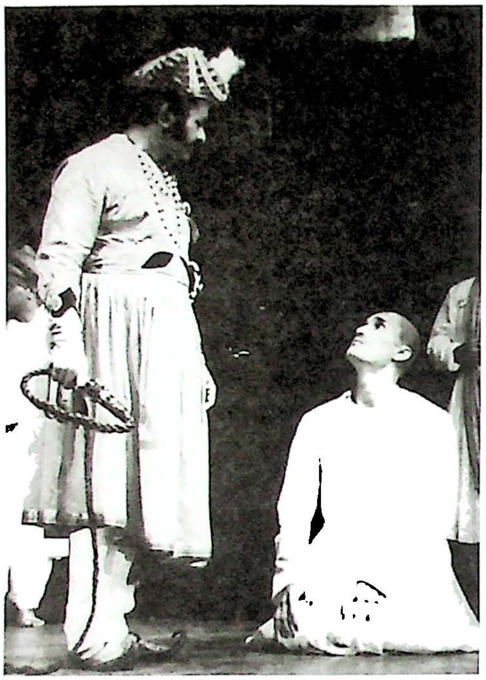
अतुल पेठे : पहिला मुद्दा म्हणजे डॉ. लागूंचं हे वाक्य अनेक लोक चुकीच्या अर्थाने घेतात. ते म्हणजे, जेव्हा ते स्वतःला 'लमाण' म्हणतात तेव्हा 'ॲथलेट फिलॉसॉफर' पण असलं पाहिजे असंही म्हणतात हे विसरता कामा नये. म्हणजे ॲथलेट फिलॉसॉफर असलेला माणूस लमाण असं त्यांचं म्हणणं आहे. म्हणजे तो माणूस नुसता लमाण नाही तो बुद्धिमान आहे, विचार करणारा आहे, तो काही सांगणारा आहे, त्याच्याजवळ अनुभव आहे. आपण जे नृत्त आणि नृत्य म्हणत होतो तर त्या नृत्यामध्ये स्किल्स असलेला माणूस असेल तर त्याने खूप परिणाम घडतो हे डॉ. लागूंनीच सिद्ध केलेलं आहे. हे निळू फुलेंनी सिद्ध केलं आहे.

दिग्दर्शनाबाबत मात्र मला असं वाटतं की मी काही लमाण नव्हे. कारण दोन गोष्टी आहेत. यामध्ये एक लेखक नावाची जी गोष्ट असते, त्या संहितेला मी आतापर्यंत समांतर नेत होतो स्वतःला. आता मी त्या संहितेलाच स्वतःत सामावून घेऊन नवीन संहिता तयार करतो. मी माझे अर्थ काही प्राप्त करता येतील काय हे बघायचा प्रयत्न करतो. दिग्दर्शक म्हणून मी त्याला काही परिमिती देता येतात का, डायमेन्शन्स देता येतात का हे बघण्याचा प्रयत्न करतो. तेव्हा जवळजवळ लेखकाइतकीच दिग्दर्शक म्हणून माझ्यावर जबाबदारी येते. तितकेच बौद्धिक परिश्रम, मानसिक परिश्रम घेण्याची जबाबदारी माझ्यावर येते. त्यामुळे मी स्वतःला आधीही लमाण समजत नव्हतो आणि आता तर नाहीच समजत. दिग्दर्शक एक स्वतंत्र परिसंस्था आहे.

ओंकार : सर, तुम्ही दोन तीन वेळा उल्लेख केला 'चौक' नाटकाचा वेगवेगळ्या पद्धतीनं. असा की ते एका वर्कशॉपमध्ये तयार केलं गेलं आणि उघडपणे असं दिसतं की त्यात नटांचाही सहभाग होता. तुमचं नाटक जेव्हा तयार होतं तेव्हा तुम्ही ते संहिता या पातळीवर पहिल्यांदा तयार करता की नटाच्या सहभागानी ते नाटक तयार होतं?

अतुल पेठे : काय आहे, सुरुवातीच्या पहिल्या दोन टप्प्यांतील नाटकांत खरोखर संहितेच्या नंतरच प्रयोग प्रक्रिया सुरू व्हायची. गेल्या काही काळात माझं नटांबरोबरच काम वेगळ्या प्रकारे इतक्या प्रमाणात सुरू झालं की पहिल्या क्षणापासूनच नट त्यात सामावले जायला लागले. याचं उत्तम उदाहरण म्हणजे परत एकदा 'शब्दांची रोजनिशी'चं किंवा 'मॉलप्रॅक्टिस'चं घ्यावं लागेल. कारण पहिल्यापासूनच नट त्यात समाविष्ट केले होते. याच्याही आधी 'चौक' हे नाटक नटांबरोबरच केलं होतं; कारण त्यांना ती संकल्पना सांगायची होती. किंवा 'शहर' (सिटी इन फ्रॅगमेंटेड मोमेंट्स) नावाचं नाटक होतं तेही त्याच पद्धतीनी केलं गेलं. लेखनप्रक्रियेत नटांनी त्यांचे अनुभव, भाषा, संकल्पना अभिव्यक्त करायच्या होत्या. नटांच्या प्रत्यक्ष सहभागामुळे संहितेचा संपूर्ण पोत

अनुक्रमणिका



'घाशीराम कोतवाल'मध्ये अतुल पेठे आणि रमेश टिळेकर

बदलतो असं मला जाणवलं. राजीव नाईक ज्या रूपाशयाबद्दल बोलत आहेत त्याला मी आत्मसात करायचा प्रयत्न करत आहे असं म्हणायला हरकत नाही.

ओंकार : तुमच्या नाटकातल्या नटांकडून तुमच्या काय अपेक्षा आहेत?

अतुल पेठे : खरं सांगायचं तर एकमेकांकडून सगळ्यांनाच अपेक्षा असतात. लेखकाला अपेक्षा असतात दिग्दर्शकाकडून, दिग्दर्शकाला नटाकडून, नटांना दिग्दर्शकांकडून आणि आपल्याला प्रेक्षकांकडून. त्यामुळे हे अपेक्षांचं एकमेकांनी एकमेकांवर टाकलेलं ओझंच असतं. पण चांगला नट म्हणजे काय? याचे आतापर्यंत चांगले अनुभव, वाईट अनुभव आले आहेत. बथ्थड अनुभवदेखील... असे सगळे अनुभव बऱ्यापैकी आले आहेत. प्रत्येक नटाची स्वतःची काम करण्याची पद्धत असते. त्याने त्याच्या जीवनात बऱ्यापैकी किती खोलवर डुबकी मारली आहे हे महत्त्वाचं. म्हणजे 'आडात असेल तर पोहऱ्यात येईल' ही म्हण अगदी खरी आहे. एका मर्यादेपर्यंतच मी त्याचा आड भरू शकतो किंवा भरला आहे असं मी त्याला दाखवू शकतो. पण मूळ आडातलं जे पाणी आहे ते त्या नटाचं माणूस म्हणून जगणं आहे. तो जर संपृक्त माणूस असेल, त्याची संवेदनशीलता, त्याचं आकलन हे त्याला कदाचित सांगता, बोलता येणार नाही. त्यानं काही वाचलं असेल असंही सांगता येत नाही. फक्त त्याच्या जगण्याच्या तीव्रतेतून आलेलं, त्याला न सांगता येणारं असं काही सत्य रंगमंचावर तो प्रविष्ट होताच जागं करता येण्याचं सामर्थ्य त्याच्यात असतं हेही मला अनेक वेळा आढळलं आहे.

त्यामुळे काही वेळा मी प्रशिक्षण देतो आणि काही वेळा थांबायला लागतो, की अरे, याला प्रशिक्षणाची गरज नाही. फक्त एक वेगळी दिशा देण्याची गरज आहे. म्हणजे मी डिरेक्टर आहे, डिक्टेटर नाही. बहुसंख्य वेळा डिरेक्टर आणि डिक्टेटर यात गफलत व्हायला लागते. ही माझ्याकडूनही कधीतरी झालेली आहे. मी अत्यंत हट्टी, आग्रही, वाकवून घेणारा आहे. मी थोडाही लवचीक नव्हतो, असं गेल्या काही काळात मला वाटायला लागलं. प्रत्येकाकडे काहीतरी मूळ असतं, अनुभवजन्य ज्ञान असतं, म्हणून तर मी त्यांना घेतो. ते ज्ञान जास्तीत जास्त फुलून कसं वर येईल आणि ते त्या नाटकाच्या आशयाला पुढे कसं नेईल असं मी त्या नटाकडून बघायचा प्रयत्न करतो.

माझ्यासाठी नट हे अत्यंत महत्त्वाचं मूलद्रव्य आहे. अत्यंत महत्त्वाचं. त्या नटाची मानसिकता, त्याची बौद्धिकता, त्याची वैचारिकता, तो कुठून आलाय, त्याच्या समजून घेण्याच्या, एकमेकांशी बोलण्याच्या, संवाद करण्याच्या, जगण्याच्या क्षमता या सगळ्याच गोष्टी माझ्याकरता महत्त्वाच्या आहेत. काही लोक अंतर्मुख असतात, काही बहिर्मुख असतात, कधीकधी काही लोक पंधराव्या प्रयोगानंतर अचानक फुलायला लागतात. माणसांच्या मनावर वेगवेगळी दडपणं असतात, ती जास्तीत जास्त मोकळी करणं, ती खुली करणं आवश्यक आहे हे दिग्दर्शक म्हणून गेल्या काही कालखंडात मला वाटायला लागलं आहे.

डॉ. लागूंसारखा अत्यंत खरोखर वेगळा आणि दुर्मिळ नट असा होता, की ज्याची वेगळ्याच गोष्टींना एक्सपोज व्हायची तयारी होती. डॉ. लागूंनी

अनुक्रमणिका

माझ्यासारख्या तरुण मुलाला निवडून मला दिग्दर्शनासाठी विचारलं, हा त्यांचा मोठेपणा होता आणि हे त्यांचं डेअरिंगही होतं. नव्या युगातल्या, नव्या पिढीच्या माणसांना सामोरं जाण्याची ताकद डॉ. लागूंमध्ये वयाच्या सत्तराव्या वर्षी जिवंत होती ही मला अद्भुत गोष्ट वाटते आणि मग डॉ. लागूंविषयी सगळी वर्णनं आपण ऐकलीच आहेत. ते शब्द पाळायचे, वेळ पाळायचे, पाठांतर असायचं, काम किती करायचे स्क्रिप्टवर, किती प्रश्न विचारायचे, भंडावून सोडायचे आणि ते नाटकात म्हणजे पूर्ण नाटकात असायचे. त्यांची नाटकाप्रति निष्ठा ही बिनहिशेबी होती. या नाटकातून सिरियल मिळेल का? सिनेमा मिळेल का? किंवा माझं एक अचिव्हमेंट म्हणून मी हे करतो आहे काय, हा हिशोबच त्या नटामध्ये मला कधी आढळला नाही. असे विलक्षण नट मी बघितलेले आहेत. आपल्या आजूबाजूचेच. परदेशी नाही.

गजानन परांजपेसारखा आमचा नट असेल; इतक्या अडीअडचणी आहेत, म्हटलं तर तो मध्यमवर्गीय, परंतु त्याच्या अनुभवातून तो जे तयार करतो, त्याचं जगणंच रसरसलेलं आहे, अंतर्मुख आहे. आत काहीतरी त्याच्या विचाराने ढवळलं गेलेलं जगणं जे आहे त्यातून जे तो तयार करतो... मला असं वाटतं की ते मी तरी शिकण्यासारखं आहे.

त्याचबरोबर असे अनेक नट मी बघितले की जे त्यांच्या विलक्षण नवऊर्जेतून, म्हणजे आत्ताच्या नवीन पिढीतील तुम्ही लोक आहात सगळे, त्यात मी अगदी प्रकर्षाने नाव घेईन की ओम भूतकरसारखा नट असेल, पर्णसारखी अभिनेत्री - माझी मुलगी असली तरी मला आत्ता तिचं नाव घ्यायला संकोच नाही होणार; कारण ती ज्या सहजतेने करते; तू (ओंकार गोवर्धन) ज्या पद्धतीने 'सत्यशोधक' करायचास आणि ज्या सहजतेने तुम्ही त्या गोष्टीला भिडू पाहात होतात. आलोक असेल, शिवराज वायचळ सारखा नट असेल. म्हणजे मी स्तिमित होतो अभिनय बघून की तुम्ही ज्या सहजतेने रंगमंचाला आपलंसं करता. लोकांना धरून ठेवण्याच्या तुमच्या नाट्यपद्धती या डॉ. लागू, दत्ता भट आणि विक्रम गोखलेंपेक्षा पूर्णतः वेगळ्या आहेत. परंतु ते गारूड तुम्ही लोक करता. ही स्थित्यंतरं मी पूर्णतः अनुभवलेली आहेत तेव्हा मला असं वाटतं की 'हर गार्डाची न्यारी शिट्टी, हर गार्डाचा न्यारा हात' फलाटदादा कवितेतील हे आहे. त्याप्रमाणे या नटांच्या त्यांच्या त्यांच्या काही पद्धती आहेत. परंतु मला अचंबित करणारे आजचेही नट आहेत आणि मला असं वाटतं की ही सहजता मला का नाही आली? नाट्यमयता म्हणजे दरवेळी उत्कृष्ट आवाजात बोललेलं वाक्य नव्हे इतपत मी येऊन ठेपलो आहे आता.

ओंकार : तुम्ही जेव्हा नट निवडता तेव्हाची तुमची प्रक्रिया तुम्ही आत्ता सांगितली. मग त्यात तुम्हाला आता असं वाटतं का, की नटाकडे काही कौशल्यं हवीत? तुम्ही आत्ता असं म्हणालात की एक्सपोज होण्याची तयारी किंवा आवाजाचं असेल, भाषेचं असेल. अशा पद्धतीच्या काही क्षमता नटाकडे नाटकात काम करताना हव्यातच असं तुम्हाला वाटतं काय?

अतुल पेठे : हो, तो मुख्य म्हणजे नट असायला पाहिजे अन् त्याला खरोखर रंगभूमीची खाज असायला पाहिजे.

ओंकार : पण त्याने (ते) पुरेसं होईल का?

अतुल पेठे : नाही, ही पहिली बेसिक गरज.

ओंकार : म्हणजे हे असायलाच हवं. हे अनुस्यूत आहे.

अतुल पेठे : हो,अनुस्यूत आहे. म्हणजे ज्याला दिवस-रात्र सतार वाजवाशी वाटते तो सतारिया होईल. ज्याला दिवस-रात्र क्रिकेट खेळावसं वाटतं आणि ज्याला मैदानात जाऊन खेळायची इच्छा आहे, परफॉर्म करायची इच्छा आहे, त्यावर कष्ट घ्यायची इच्छा आहे, त्याच्या स्ट्रोक्सवर काम करण्याची इच्छा आहे तोच क्रिकेटर होऊ शकतो. आज फक्त पैसे मिळतात आणि त्या धंद्याला एक नाव आहे म्हणून नाही तुम्हाला क्रिकेटर होता येत आणि अशी माणसं क्रिकेटर होतात यावर माझा विश्वास नाही.

ओंकार : ॲक्च्युअली मला इथे स्टॅनिस्लॉवस्कीचं एक वाक्य आठवतं एका पुस्तकातलं. तो असं म्हणतो की तुम्हाला कठीण परिश्रम खूप करायचे आहेत कलेमध्ये, पण तेसुद्धा आनंदाने करायचे आहेत. तरच तुम्हाला त्या कलेमध्ये काहीतरी काम करता येईल.

अतुल पेठे : हं. पण म्हणजे ते कठीण परिश्रम करण्यासाठी आधी मुळात तुम्हाला त्यात आनंद वाटतो आहे का आणि ती तयारी आहे का? तर मी मघाशी

अनुक्रमणिका

म्हटलं तसं तुम्ही अस्सल नट असावे लागता. आणि तुम्हाला रंगभूमीची-आपल्या भाषेत आपण जे शब्द वापरतो की - खाज आणि कंडच असावी लागते. आणि ती जाता-जाता खोटेपणाने दाखवायला, अशी नाही. आविर्भाव आणलेली नाही. रंगमंचावरचा नट हा काहीतरी एक अद्भुत प्राणी असतो, जो जाता-जाता ते सामर्थ्य मिळवू शकतो असं मला नाही वाटत. त्यामुळे, नटांकडून तयारी हवी का? तर बेसिकली त्यांना नाटकानेच हाकारे घालायला पाहिजेत. त्याची स्वतःची एक्सपोज व्हायची तयारी, स्वतःला विविध असुरक्षित गोष्टींमध्ये ढकलायची तयारी, अंधारात उडी मारण्याची तयारी, ज्या गोष्टी येतात त्यापलीकडचं शिकायची तयारी, त्याचा रियाज, त्यावरचे परिश्रम, आवाजावरचे, शरीरावरचे परिश्रम, त्याच्या दिसण्या-असण्या-बोलण्यावरचे परिश्रम हवेत.

नटांना चांगलं ऐकताच येत नाही. बोलण्याचा रियाज सगळेच करत असतील आणि केल्यासारखे दाखवतातही... चार स्वर आणि व्यंजनाचे व्यायाम करतात आणि त्यांना वाटतं की आपण झालो... पण ऐकत नाहीत! रंगभूमीवर चांगलं ऐकणारे नट दुर्लभ आहेत. चांगलं बोलणारे चार सापडतील पण चांगलं ऐकणारे नट नाही सापडत. हा रियाज हवाच.

शेवटी असं आहे नं की त्या नटामध्ये जेवढ्या क्षमता असतील, त्या नटाला तालाचं, सुराचं ज्ञान असेल तर ते सुराचं ज्ञान फक्त गाण्यामध्येच नाही तर ते त्याच्या गद्य बोलण्यातही यावं लागतं. त्याला तो ताल कळावा लागतो. हालचालींमध्ये लवचिकता असेल, ताकद असेल... काही नट इतके क्षीण असतात की ताकदच नसते. ही ताकद असायला पाहिजे. शाब्दिक ताकद, लवचिकता. ही लवचिकता मनाचीही आणि शरीराचीही दोन्ही असावी लागते. आणि विचार करून स्वीकारलेल्या विविध भूमिकांना सामोरे जात असताना तुम्ही किती 'सबमिट' होता... 'सबमिट' म्हणजे एकदा तुम्ही ते स्वीकारलं, मान्य केलं की तुम्हाला दुसऱ्याचं ऐकायचं आहे, त्याप्रमाणे काम करायचं आहे, त्याप्रमाणे स्वतःत बदल घडवून आणणं संपूर्णतः; म्हणजे तुला ओळखता येणार नाही असा मी बदल घडवणं. मेकअपने नाही. मेकअपविना बदल घडवून आणणं. हे ज्याच्याजवळ कौशल्य असेल तो अद्भूत नट होतो.

यासाठी तुम्हाला नसीरुद्दीन शहांचं उदाहरण घेता येईल की माणूस तसाच राहतो; परंतु बदल घडवत राहतो. हा माणूसच होता, ह्याने काही नाक लावलं नाही, त्याने काही हात लावला नाही, मेकअप केला नाही, उगाच काहीतरी इतर गोष्टी केल्या नाहीत. त्याने काहीही न करता तो खूप काहीतरी बदलला. ओळखताच येत नाही आवाजासकट असं सामर्थ्य ज्या नटात असेल, असे कष्ट तुम्हाला अविरत करावे लागतात. असं करणारा नट महत्त्वाचा असतो. माझ्याच करता नाही तर कुठल्याही दिग्दर्शकाला हवासा वाटेल.

ओंकार : आपल्याकडे विजयाबाईंपासून दिग्दर्शक आहेत. अनेक दिग्दर्शक असं म्हणतात की माझ्या नाटकांमध्ये मी नटांबरोबर काम करते आणि आपण थोडीशी भारतीय रंगभूमी बघितली तर हबीब साहेब असतील, कन्हैयालाल असतील ते असं म्हणत नाहीत. तुमचा यावरचा दृष्टिकोन काय आहे?

अतुल पेठे : अं... अनेक प्रश्नांची उत्तरं माझं बरोबर आणि त्यांचं चूक अशी असू शकत नाहीत. हा प्रत्येकाचा दृष्टिकोन असतो आणि त्यात योग्य-अयोग्य ठरवणारा मी कोणी नाही. नाटक हे मला जगणं समजवून घेण्यासाठी, सुरुवातीला मी त्याला 'तराफा' हा शब्द वापरला आहे, एक माध्यम आहे. आणि मला नट वगैरे महत्त्वाचं असतंच, पण तो जर माझा मित्र झाला, त्याच्याशी माणूस म्हणून काही संवाद झाला, तर मला त्या प्रोसेसमध्ये खूप मजा येते. खूपच मजा येते.

म्हणजे मी नटाला कमिशन्ड करून नाटक करू शकतो का? तर कधी तरी करू शकलो आहे. नाही असं नाही. पण त्यात मला मजा नाही आली. मला असं वाटतं की अधिक आत घुसून एकमेकांबरोबर गप्पा मारणं ही माझ्यासाठी नाटकाची एक गंमत आहे. आपल्याला त्या नाटकाव्यतिरिक्त जगण्याच्या गप्पा नाही मारता आल्या आणि अनेकदा तालमीपेक्षा तालमीच्या, रिहर्सलच्या हॉलच्या बाहेरच्या गप्पा, चहा पीत असतानाच्या गप्पा, चालत जातानाच्या गप्पा, हसत-खिदळत विनोद करत असतानाच्या गप्पा, विनोदाचे वेगवेगळे प्रकार यातून त्या नटाचं आणि माझं काहीतरी नातं तयार होतं असं मला वाटतं. ते नातं मला अधिक महत्त्वाचं वाटतं.

अनुक्रमणिका

दुसरी गोष्ट अशी की मला असं वाटतं, हा माझा सुरुवातीचा जरा भाबडा दृष्टिकोनही होता. मला वाटतं की आपण वाचलं पाहिजे आणि आपल्याला जे जे कळलं आहे ते आपण लोकांपर्यंत पोहचवलं पाहिजे. लोकांनी वाचलं पाहिजे, ऐकलं पाहिजे. त्यांच्या क्षमता कमी असतात. मी प्रशिक्षित नटांबरोबर जितकं काम केलं आहे, म्हणजे ५०टक्के, तर तेवढंच काम मी अप्रशिक्षित नटांबरोबर केलं आहे. माझ्या नाटकांमध्ये, पुण्यामध्ये किंवा बाहेर म्हणा हे अप्रशिक्षित नट, वेगवेगळ्या गावांतील नवीन आलेली मुलं असायची. त्यांच्यासाठी ती दरवाजे खुले करण्याची प्रक्रिया असायची. माझ्यासाठी आलेला जो नट आहे तो चांगला नट व्हावा, त्याचबरोबर तो चांगला माणूस व्हावा हे महत्त्वाचे होते. अनेक नट असे होते की त्यांच्यात काही कमतरता होत्या, शारीरिक व्यंग होते. तेही त्यांच्यातून कमी-कमी होत जाईल काय? मानसिक आजार होते. ते मी कमी करण्याचा प्रयत्न करतो. हे चांगलं की वाईट हा मुद्दा नाही. मला त्यात आनंद मिळतो आणि त्यांचं व माझं नातं घट्ट होतं. ह्यातून माणूस म्हणून मी ही वाढतो.

ओंकार : पण नट निवडीच्या तुमच्या निकषांमध्ये तो माणूस सुरुवातीला नट असावा ही गोष्ट आहे की नाही?

अतुल पेठे : मला वाटतं, असावा अशी माझी अपेक्षा असते पण एखाद्याची अत्यंत तीव्र इच्छा आणि मी निवडलेलं जे नाटक आहे त्यात जर तो फिट बसत असेल तर त्याला मी घडवतही नेतो. म्हणजे नेचर असलेला नट आणि नर्चर होत जाणारा नट अशा दोन्ही प्रक्रिया मी एकाच वेळी करायला लागतो.

ओंकार : तुम्ही आत्ताच हे म्हणालात की गप्पा मारायला नटाबरोबर किंवा नटाशी बोलणं, तुमच्या बऱ्याचशा नाटकांमध्ये असं दिसतं की, आता 'सत्यशोधक' आपण एकत्र केलं, त्या आधीचं 'चौक' असेल, 'समाजस्वास्थ्य' असेल; तुम्ही आत्ता त्याच्या प्रक्रियाही सांगितल्या. संपूर्ण गटाला एका गोष्टीचं भान आणून देणं आणि त्या गटाने एकत्रित मिळून ते भान दिग्दर्शकीय दृष्टिकोनासह प्रेझेंट करणं अशी ती पद्धत दिसते. हे तुम्हाला दरवेळेला शक्य होतं का? किंवा असं होतं का की चांगलं क्राफ्ट करणारा नट आहे पण तुमच्या विचारांपेक्षा वेगळा विचार असलेला नट आहे, असं तुमच्या नाटकांमध्ये झालं आहे का कधी?

अतुल पेठे : हो, खूप वेळा होतं. कारण मी प्रत्येक मणी फोडून राम बघणारं माकड नव्हे. फक्त माझ्या विचारांच्या विरुद्ध विचार असलेल्या नटाला माझ्या नाटकात काम करायची इच्छा आहे का? हा मात्र एक धागा महत्त्वाचा कायम राहीलच. त्याने त्याचीच मतं लादायची ठरवली तर तो माझ्या नाटकात कामच करू शकणार नाही. त्या नाटकापुरतं का होईना त्याला त्याची मतं बाजूला ठेवावी लागतील आणि असे नट आहेत की ज्यांचे विचार वेगळे आहेत आणि माझ्याच नाटकात का; अनेकांच्या नाटकात आहेत.

ओंकार : विशेषतः तुमच्या नाटकात यासाठी की तुमच्या नाटकाचं बरेचदा वैचारिक, काहीतरी ठाम म्हणणं असतं.

अतुल पेठे : हो, असं होतं खरं. त्यामुळे माझ्याबरोबरचे जे नट होते; मी काही ग्वाही देऊ शकत नाही आज कारण मी बदलत असतो तसे लोकही बदलत असतात, विचार बदलत असतात. पण सत्तर-ऐंशी टक्के लोक तरी मला आतापर्यंतचे असे दिसले की मी जी विचारधारा मानतो किंवा जगणं मानतो की जे खऱ्या अर्थाने माणूसपणाचं जास्त असेल, ज्यामध्ये स्वातंत्र्य, समता, बंधुता असेल, हिंसा नसेल, हायरार्की, हुकूमशाही नसेल, असं जगणं मला सगळ्यात जास्त प्रिय आहे. माणूस म्हणून जी मूल्ये आहेत ही ज्या माणसांना मान्य आहेत ती माणसं माझ्याबरोबर काम करायला तयार होतात. ज्यांना नाही ते त्या नाटकापुरते येत असतील, जात असतील. नंतर कदाचित त्यांच्यावर परिणाम घडलेले मला दिसले आहेत खरोखर.

परंतु एक महत्त्वाची गोष्ट अशी होते की माझ्या नाटकाच्या प्रोसेसमध्ये ते जे निवडलेलं नाटक आहे, म्हणजे आपण असं म्हणू या दुसऱ्या टप्प्यापर्यंत; शेवटच्या दोन-तीन नाटकांसाठी मात्र मी माझी पद्धत जवळजवळ आता बदलत जातो आहे. तर दुसऱ्या टप्प्यापर्यंत माझ्या असं लक्षात आलं की दोन ते चार महिन्यांच्या कालखंडात एखाद्या नटावर कितीही काम

अनुक्रमणिका

करा, त्याचं जे चाळीस वर्षांचं आयुष्य आहे तर ते चार महिन्यात काही बदलणार नाही. त्याचे विचार बदलणार नाही. पण त्याच्याकडे काहीतरी कौशल्य आहे. त्याने त्याच्या चाळीस वर्षांतल्या आयुष्यातलं काहीतरी आणलं आहे, जे त्याला करायची इच्छा आहे. आणि मलाही त्याची इच्छा असेल. तर काही एक समान कार्यक्रम आपण आखतो तसे समान कार्यक्रम एकमेकात आखून घेणं या दोन्हीचं 'गुड डील' असं मी करायला लागलो आहे.

माणसाला आख्खंच्या आख्खं बदलता येईल असं मला कधीच वाटत नाही आणि असं कोणी बदलतही नाही. ज्याला बदलायची इच्छा असते ते बदलतात, ते एका वाक्यानेही बदलतील. त्यांच्यावर चाळीस महिने खर्च करावे लागतील अशी गरज नाही. परंतु मला असं वाटतं की गेल्या काही कालखंडात मी जास्त मोकळा झालो आहे, मी त्यांच्यावर ते लादेनच असं नाही. पण नाटकातून त्यांचं जे काही म्हणणं असेल ते काय आहे? त्यांच्यासमोरच काही प्रश्न तयार करता येतील का? मी सांगण्यापेक्षा त्यांनाच नटांनाच काही प्रश्न पडतील का? तिसऱ्या टप्प्यामध्ये मी आता हा प्रयत्न करायला लागलो आहे.

ओंकार : सर, तुम्ही गेली पस्तीस ते चाळीस वर्षं नाटक करताय, त्यातला बराचसा भाग तुम्ही दिग्दर्शक म्हणून काम करत आहात. आपण बघतो की विजयाबाईंसारख्या दिग्दर्शिका असतील, दुबेजींसारखे दिग्दर्शक असतील, पणिक्करांसारखे दिग्दर्शक असतील त्याचप्रमाणे तुम्हाला तुमची अशी अभिनयशैली विकसित करावीशी वाटली नाही का? म्हणजे बाई असं म्हणतात की माझं एक घराणं आहे अभिनयाचं तसं तुमची स्वतःची काही अभिनयशैली विकसित करावी, त्या शैलीचा पाठपुरावा करावा असं काही तुम्हाला वाटलं नाही का?

अतुल पेठे : नाही वाटलं. नाही वाटलं, कारण रतन थिय्याम थांगता आणि मार्शल आर्ट्स वापरायचे, ते त्यांच्या मणिपूरच्या जगण्यातून आलं होतं. रतन थिय्याम ते नाटक त्यांच्या भूगोलासकट, इतिहासासकट घेऊन येतात. माझा जो इतिहास आहे, भूगोल आहे आणि माझं जे वर्तमान आहे त्यासकट मी नाटक केलं पाहिजे असं मला वाटतं. प्रत्येक दिग्दर्शक त्याला मिळालेल्या अवकाशात सृजन करायचा प्रयत्न करतो. त्या त्या अवकाशाचे फायदे असतात तशाच मर्यादाही असतात.

आणि यात काय आहे की महत्त्वाचं म्हणजे तू जी घेतलेली नावं आहेत त्या सगळ्यांच्या स्वतःच्या नाट्यसंस्था होत्या. माझी स्वतःची अशी एक नाट्यसंस्था नाही. मी अनेक गटांबरोबर काम करायला उद्युक्त असतो कारण माझं स्वतःचं इन्फ्रास्ट्रक्चर असं काही नाहीय. मी प्रत्येक वेळेला नवी विटी, नवं राज्य आणि नवा खेळ मांडायचा प्रयत्न करतो त्यामुळे ये जा करणारी लोकं खूप असतात. प्रत्येक वेळेला नवीन-नवीन लोकं असतात.

म्हणजे मी जालन्यात जाऊन राहिलो, तिथला एक गट वेगळाच होता. 'सत्यशोधक'चा गट वेगळाच होता. त्यातली काही माणसं माझ्याबरोबर कायम राहातही असतील. परंतु संगीतात जसं घराणं तयार असतं तसं मला नाटकात कधी करावसं वाटलं नाही आणि या लोकांनी, विजयाबाईंनी वगैरे मुद्दामून काही केलं असेल असं मला वाटत नाही. त्यांच्या काळात एकत्र राहण्यातून, काही एकत्र प्रभावातून... म्हणजे तेंडुलकरांचं स्क्रिप्ट असणं, काही विशिष्ट नट असणं आणि एकच दिग्दर्शिका असणं ह्यातून आपण असं म्हणू या की ते मिश्रण तसं तयार होतंही असेल. इन्ग्रेडियंट्स तीच आहेत तेव्हा त्यातून चवही तिच लागेल असं आपल्याला वाटतं. आज इन्ग्रेडियन्ट्स बदलले कारण कालचा नट उद्याच्या प्रयोगाला येईल की नाही ही शंका आहे. त्यामुळे कायम तो इंग्रेडियन्ट राहणार नाही. मित्रा, काळ फार बदलला आहे

मी वेगवेगळ्या लोकांबरोबर काम करत गेलो आणि मी स्वतःच माझं-माझं मला तपासत गेलो की मला वेगवेगळ्या पद्धतीनं नवीन नाटक रचता येईल काय? कधी ते भाषेच्या अंगाने, कधी दृष्याच्या अंगानं, कधी एखाद्या घटनेच्या अंगानं असेल. आणि माझे एम्फसिस बदलत गेले वेगवेगळ्या प्रकारे. त्यामुळे मला असं वाटतं की मी असं नाही सांगू शकणार.

आता माझ्या नाटकातलं मला काय महत्त्वाचं वाटतं असा जर प्रश्न असेल तर नवनवीन प्रयोग करून बघणं, बिनदिक्कत, न घाबरता आणि लोकानुनयी नसणं महत्त्वाचं आहे. तर या ज्या शक्यता आहेत त्या

आजमावून बघण्याच्या आहेत. एक साधी शक्यता आहे की पुण्यातला एक मध्यम वर्गातला माणूस, उठतो आणि सफाई कर्मचाऱ्यांबरोबर काम करतो. ऐंशी टक्के लोक त्यातले होते. तुम्हीही काही शहरी माणसं होतात, पण ही जी सरमिसळ होती, हे एकत्र आणणं जे होतं, हाच एक महत्त्वाचा प्रयोग होता. त्यात आपण त्यांच्यापासून काही शिकलो. मी उठून जालन्याला जाणं, कणकवलीला जाणं हाच माझ्या नाट्य करण्यातला जो प्रयोग आहे म्हणजे जर काही वेगळं मूल्य असेलच मराठी रंगभूमीवर तर 'डिरेक्टर गोज टू डिफरंट प्लेसेस' आणि तो वेगवेगळ्या लोकांना जाऊन भिडतो कसा हे पाहणं आहे.

ओंकार : बरोबर, म्हणजे हे मान्य आहे पूर्णपणे. पण आपल्याला असं दिसतं की बरेचसे दिग्दर्शक जेव्हा त्यांच्या एका स्टेजनंतर विचार करू लागतात तेव्हा त्यांना असं वाटतं की आपल्याला जे कळलं आहे ते, आपला मुद्दा, आपल्याला कळलेलं परफॉर्मन्सचं सायन्स, हे आपण नटांच्या माध्यमातून प्रसृत करावं; असं तुम्हाला वाटत नाही का?

अतुल पेठे : माझ्या नाटकातून ते प्रसृत होईल. आज किंचित असं दिसतंय की प्रायोगिक नाटक करणं हे जे मूल्य किमान टिकवायला पाहिजे होतं, ते असं म्हणूया की आमच्या नाटकांनी कदाचित टिकवलं असेल. परत हा शब्द वापरतो 'कदाचित'. मला कसलीच खात्री देता येत नाही. पण मला असं वाटतं की अख्खं नाटकच टिकणं किंवा त्या पद्धतीचं नाटक जिवंत राहू शकतं, तो विचार जिवंत राहू शकतो ही जी धारा आहे, ही शेवटी माझ्या काही नटांनीच जिवंत ठेवली आहे आणि त्यातले काही नट आज त्या पद्धतीने काम करताना दिसतात आहेत. त्या पद्धतीने नाटक करताना दिसतात.

ओंकार : आपण आधीही असं बोललो आहे की तुमच्या बऱ्याचशा नाटकांमध्ये एक सामाजिक वास्तव फोर्सफुली येताना दिसतं. आणि त्यात वेगवेगळ्या संकल्पना येतात, वेगवेगळे विचारव्यूह येतात, वेगळं स्टेजिंग येतं, वेगवेगळ्या हालचाली येतात, प्रकाश येतात, अंधार येतात आणि अर्थातच नट येतात. परंतु त्यात तितकी स्ट्राँगर व्यक्ती नसल्यामुळे जेव्हा नट त्या भूमिका करतात तेव्हा त्यांनी ती भूमिका अंगभूत करण्यासाठी तुम्ही त्यांना कसे तयार करता?

किंवा मी थोडं आणखी इलॅबोरेट करतो प्रश्न. नट एका वास्तववादी चौकटीतलं ट्रेनिंग बरेचदा घेऊन आलेला असतो. एक भूमिका आहे, तिची पार्श्वभूमी समजून घेणे, तो नंतर काय करेल, आधी काय केलं असेल, आत्ता काय करणार आहे, समोरच्या पात्राशी त्याचं काय नातं आहे, या पद्धतीचं ट्रेनिंग वास्तवादी भूमिका करताना साधारण असतं आणि प्लस मग तुमचं इंस्टिंक्ट, तुमची प्रतिभा आणि तुमचे परिश्रम असं ट्रेनिंग नट घेऊन आलेला असतो. तो जेव्हा अशा पद्धतीच्या नाटकांमध्ये येतो तेव्हा त्याला या भूमिका अंगभूत करण्याकरिता तुम्ही काय सूचना देता?

अतुल पेठे : हं आता मी त्याकडेच येतो आहे. आधीही आपण काहीसा भाग बोललो होतो. आपल्या बऱ्याचशा प्रशिक्षण संस्थांमधून कदाचित त्यांना एक्सटर्नली नाटक कसं करायचं हे शिकवलं जातं. इंटरनली नाटक कसं समजवून घ्यायचं आहे आणि वैचारिकतेचा जो भाग आहे, बौद्धिक भाग आहे, जे बौद्धिक परिश्रम करायचे आहेत, ते करण्याचं शिक्षण कितपत दिलं जातं याविषयी मनात शंका आहे. म्हणजे नटांनी काही वाचूच नये असं म्हणणारा एक महत्त्वाचा गट सुद्धा आपल्याकडे उपस्थित आहे. चक्क Anti intellectual, बुद्धी विरोधी लोक आहेत. ते फक्त स्फूर्तीवर किंवा Instinct वर भर देऊन असतात. जर एखाद्या व्यक्तीचा दृष्टिकोन खुजा राहिला, त्याला व्यापक बैठक नसेल तर त्याच्या एकूण अभिव्यक्ती वर परिणाम होणारच ना. वर्ल्ड व्ह्यू ज्याला म्हणतात तो वाचन-पाहणे- ऐकणे आणि अनुभवणे यातून तयार होत असतो. अभिनय ही फार जबाबदारीची आणि जोखमीची कला आहे. ज्याप्रमाणे इंजिनीयर, वास्तुशिल्पकार आणि डॉक्टर व्हायला अभ्यास आणि मेहनत आवश्यक, तसेच या कलेचेही आहे.

परंतु प्रश्न निर्माण असा होतो की, तू म्हणतोस तसा नट जेव्हा येतो, तेव्हा त्या नाटकाची मी आधी जी प्रोसेस सांगत होतो, एक सात-आठ-दहा महिन्यांची प्रोसेस, त्यात विविध गोष्टी वाचल्याच जातात. म्हणजे आपणही 'सत्यशोधक'च्या वेळी आठ-एक महिने विविध गोष्टी वाचत होतो, फिल्म्स बघत होतो. अगदी फुलेंपासून,

आंबेडकरांपासून तत्कालीन समाज कसा होता, विविध स्थळांना भेटी देणं, इथपासून व्यक्तिगत पातळ्यांवरचे प्रश्न एकमेकांशी बोलणं, त्याचे अर्थ समजवून घेणं, वर्तमानपत्रात आलेल्या बातम्या वाचणं, त्याच्यावर घमासान चर्चा करणं, सगळ्यांनी एकत्रित जाऊन चित्रांचं प्रदर्शन बघणं, गप्पा मारणं ही जी प्रोसेस सुरू होती त्यातून त्याची मनोभूमिका तयार व्हायला हवी. मी मदत करायचा प्रयत्न करतो. ती कितपत होते हे नाटकाचा प्रयोग झाल्यानंतर लक्षात येतंच. परंतु इंटरनलाइज करण्यासाठी ही मनोभूमिका तयार करणं गरजेचं असतं. काही नट असे असतात की त्यांना कमी सांगितलं तरी गोष्टी लवकर कळतात. ते पटकन इंटरनलाइज करू शकतात. म्हणजे असा आमचा गजानन परांजपे नट आहे. तुझ्यासारखा नट असेल तो वाचणारा नट आहे. किंवा ओम असेल, पर्ण असेल, यांची विचारांची पद्धत आणि जगण्याची पद्धत इतकी कॉम्प्लेक्स आहे की त्यांना 'त'वरून ताकभात कळू शकतो. आपल्या गप्पांमधून त्यांची मनोभूमिका तयार होते.

भूमिका अंगभूत करण्यासाठी, भूमिकेला सामोरं जाण्यासाठी माझ्यासाठी उपलब्ध असलेली एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे चर्चा, गप्पा; त्या विविध विषयांवरील इतक्या खोदून काढलेल्या असतात. एक साधी गोष्ट घेऊ या, की 'समाजस्वास्थ्य'च्या वेळेस आम्ही बॉडी ॲनॉटॉमीचंच वर्कशॉप घेतलं होतं. आपल्या शरीरात आत काय आहे. आता वस्तुतः याचा कदाचित लांबचा संबंध असेल, पण शरीराच्या आत काय भाग आहेत आणि स्त्री व पुरुषाचं शरीर एकमेकांपेक्षा वेगळं कसं आहे हे त्या नटाला समजवून देणं, त्याच्या मनाच्या कोपऱ्यात त्याला शरीर कळलं तर त्या शरीराची लैंगिकता कळू शकेल असा माझा कयास होता. ते करण्यामागचा हेतूही तो होता. काही अंशी तो नक्कीच साध्य होतो असं मला तरी वाटत राहातं. जेव्हा नट उभा राहतो ती भूमिका करायला तेव्हा त्याला एक कन्व्हिक्शन आलेलं असतं असा माझा आणखी एक कयास आहे. मी ते घडवत जातो, मनोभूमिका आणि आजूबाजूचं वातावरणही.

ओंकार : सर, बरेचदा नाटककार असं म्हणतात किंवा अनेक नाटककारांचं असं म्हणणं असतं की या ठिकाणी काहीही नको आहे, नटांकडूनही काही नको आहे, दिग्दर्शनातही काही नको आहे, नुसतं तुम्ही बोललात तरी पुरे आहे. तुमच्याही नाटककारांनी ही अपेक्षा व्यक्त केली असणार. या अपेक्षेवर तुमची प्रतिक्रिया काय असते?

अतुल पेठे : एक म्हणजे, ते असं का म्हणतात आहेत हे मी समजवून घेईन. एखादा लेखक ज्याला मी मान देतो, जो माझ्याबरोबर काम करतो तो जेव्हा हे वाक्य म्हणतो की इथे काही करू नका, फक्त माझी वाक्यं बोला, तेव्हा मी समजून घेण्याचा प्रयत्न करीन. अख्खं नाटकच तो असं म्हणत असेल की माझी नुसती वाक्यं बोला, तरी मी ते समजवून घेईन. आणि मला जर असं वाटत असेल की नुसतं वाक्य बोलून होणार असेल तर आकाशवाणीवरही ते नाटक होईल. आकाशवाणीवर बोललेलं नाटक वेगळं आणि रंगभूमीवर उभं केलेलं नाटक वेगळं.

तर त्यातला मथितार्थ हा आहे, जो अनेक लेखक म्हणतात, की माझं वाक्य समजून-उमजून बोला. म्हणजे त्याच्याप्रमाणे हालचाल करा. म्हणजे त्यांच्या ताजमहालाला विटा लावू नका, असं त्यांचं मत असेल. त्यांच्या ताजमहालाला सोन्याच्या विटा लावल्या किंवा वेगळ्या विटा लावल्या किंवा मार्बलच्याच त्याच फॉर्ममधल्या लावल्या किंवा वेगळाच ताजमहाल समांतर उभा केला, त्याच तोलामोलाचा, तर लेखकांना काही ऑब्जेक्शन असेल असं मला वाटत नाही. त्यांना वाटणारी भीती समजून घेणं आवश्यक आहे. त्यामागे त्यांच्या नाटकांचे अर्थ बदलू नये हा चांगला हेतू असतो. किंवा त्या नाटकाविषयी गैरसमज होऊ नयेत किंवा अर्थाचे अनर्थ होऊ नयेत अशी त्या लेखकाची अपेक्षा असेल.

ओंकार : तुमच्या नाटकांमध्ये, तुमच्या जगण्यामध्ये सामाजिकता हा ताकदीनं आणि पहिल्यांदा येणारा घटक आहे. तुमच्या जगण्याच्या प्रश्नांमधून, तुमच्या भूमिकांमधून. दिग्दर्शक म्हणून काही समाजाभिमुख गरज आहे म्हणून नाटक निवडलं जातं का? त्यामुळे काही कलाप्रकार किंवा काही नाटकं मनात असूनही वगळली जातात...

अनुक्रमणिका

अतुल पेठे : खरं आहे. पण माझ्या बाबतीत नाही असं झालं. मला जे नाटक करावंसं वाटलं ते मी केलेलंच आहे किंवा करतोच आहे.

ओंकार : ... किंवा असं वाटतं की मला हे नाटक आत्ता करणं महत्त्वाचं वाटतंय कारण बाहेर जे सुरू आहे त्याला प्रतिसाद देणं माझ्यासाठी जास्त गरजेचं आहे, आत काय चाललं आहे त्यापेक्षा? मला ते नाटक करायचं आहे पण ते मी कधीतरी नंतर करेन. आत्ता हे नाटक करणं गरजेचं आहे, असं होतं का?

अतुल पेठे : नाही. असं नाही झालं. बाहेरची जी परिस्थिती आहे त्याला एखादा प्रतिसाद माझ्या आतूनच येतो. त्यामुळे त्याच पद्धतीचं नाटक मी केलं आहे. हे एक. नंबर दोन, अरे! ही पंचवीस नाटकं करायची राहून गेली, म्हणजे मला बबन प्रभूंचा फार्स करायचा होता, असं राहूनच गेलं असं नाही झालेलं. म्हणजे मला बबन प्रभूंचा फार्स करायची इच्छा असती आणि तीव्रतेने असती आणि मी ते नाटक करू शकलो नसतो तर गोष्ट वेगळी.पण त्याचा ध्यास घेऊन, हात धुऊन मागे लागून ते नाटक करावं असं जे जे मला वाटलं ते ते मी त्या-त्या कालखंडात केलेलंच आहे. त्यामुळे काही राहूनबिहून गेलेलं असं नाटक नाही.

ओंकार : म्हणजे काळाच्या रेट्यामुळे काही नाटकं निवडली नाही गेलीत तुमच्याकडून...

अतुल पेठे : नाही, मला नाही वाटत असं. मला जे वाटत होतं, जे महत्त्वाचं वाटत होतं... म्हणजे सुरुवातीला माझ्या घरातल्या लोकांवर माझा राग होता. तसा समाजातला काही राग होता, राजकीय राग आहे माझा, माणसांविषयी राग आहे आणि तो राग माझ्या जगण्याशी निगडितच आहे. ते सगळे राग मी काढले आहेत (हसून). किंवा त्यातला जो प्रोटेस्टचा भाग आहे, विरोध करण्याचा आहे आणि मला ज्या खटकलेल्या बाबी आहेत त्या माझ्या नाटकातून आपोआपच, अंतःप्रेरणेने त्या त्या काळाला दिलेला तो प्रतिसाद आहे, हे आलेलंच आहे. मी स्वतःला त्यापासून रोखून ठेवूच शकत नाही. किंवा कशावर तरी डोळा ठेवून की याचा मला राजकीय तोटा होईल आणि त्याच्याशी संबंधित कुठलं असं विशिष्ट सरकार नव्हे तर कुठल्याही विचारधारेच्या विरुद्ध मला जेव्हा उसळून उठायचं होतं किंवा मला बोलावंसं वाटलं, ते बोलण्यावाचून गत्यंतर नाही असं वाटलं, तेव्हा मी ते केलेलं आहे.

ओंकार : सर, तुम्ही मघा म्हणत होता की नाटकांवर माझी एक सही असते, तर दिग्दर्शकाची सही किंवा दिग्दर्शकाची छाप म्हणजे नक्की काय गोष्ट आहे?

अतुल पेठे : आता जेव्हा मी माझी सही असं म्हणतो, तेव्हा ती सही आहे की नाही हे मी नाही सांगू शकतो; परंतु माझ्या नाटकांत विविधतेनं भिडण्याची क्षमता कदाचित असेल.

क दा चि त ! मी सारखा हा शब्द वापरतोय. माझ्या या मुलाखतीचं शीर्षक 'कदाचित' असं ठेवलं तरी हरकत नाही असं वाटतं! कारण मला आता ठामपणे बोलताच येत नाहीय आणि मी माझ्या नाटकांविषयी ठामपणे कसं बोलायचं? हा खरं तर प्रश्न आहे.

तर, कदाचित आपल्याला काहीतरी वेगळं बघायला मिळेल, ऐकायला मिळेल, पहायला मिळेल, कदाचित ते आवडणार नाही, ते फेल्युअरही असेल परंतु ती माझी सही असेल... की नवा प्रयोग करून बघणं, काहीतरी वेगळा परंतु अर्थपूर्ण प्रयोग, ज्यामध्ये काही परिश्रम केलेले आहेत, ते शोधण्याकरता केलेले गंभीर प्रयत्न आहेत, ती माझी सही असू शकते. कदाचित माझा जो विषय निवडलेला आहे तो अत्यंत समकालीन, राजकीय-सामाजिक व्यवस्थेला प्रश्न विचारणारा असू शकतो, असंही असू शकतं.

ओंकार : दिग्दर्शक त्याच्या कामात पुढे पुढे जातो, तुमच्या बाबतीत या पुढे जाण्यातील पायऱ्या किंवा निकष काय आहेत ज्यावरून तुम्ही स्वतःबद्दल असं म्हणू शकाल किंवा एखाद्या दिग्दर्शकाचं काम बघून तुम्ही म्हणाल की येस, पुढे गेला आहे हा. म्हणजे चांगली नाटकं अनेक दिग्दर्शक वर्षानुवर्षं करू शकतात हे आपण बघतो आहोत. परंतु दरवेळी ते पुढे गेले असतीलच असं सांगता येत नाही. तर तुमच्यासाठी दिग्दर्शकानं पुढे जाण्याच्या पायऱ्या काय आहेत? किंवा निकष काय आहेत?

अतुल पेठे : हे फक्त दिग्दर्शक म्हणून मी नाही सांगू शकणार, मी माझ्यासाठी...

ओंकार : बरोबर, तुम्ही तुमचं सांगा आणि इतरांसाठी ते निकष काय वाटतात ते सांगा.

अतुल पेठे : आधी मी माझ्यासाठी सांगतो; कारण ते सगळ्यात सोपं आहे. मला असं वाटतं की मी आतूनच माझं काही आकलन वाढलं का, दुसरं माझी जीवनदृष्टी काही विस्तारली का, त्याला खोली आली का, तीन - त्या माध्यमावर माझी काही कमांड किंवा मांड बसली का, त्या माध्यमाला मी माझ्या ताकदीनं वाकवू शकतो का दरवेळी, हे तीन निकष मी माझ्या बाबतीत लावले आहेत.

काल जिथे मी होतो तिथून आज मी वेगळा आहे का? कारण कालच्यापेक्षा आज मी वेगळा झालो, जग काहीतरी बदललं, मी दहा-बारा वर्षांपूर्वीचा नाही असं आपण सगळेच म्हणत असतो. आपण रोजच नव्याने बदलत असतो. नव्याने बदलत असतो म्हणजे शारीरदृष्ट्याही बदलत असतो खरं तर. म्हणजे काही दिवसांपूर्वीचं माझं रक्त आज असत नाही, पेशी बदलत असतात; तद्वत माझ्या विचारांमध्येही वाढ होत असते. आकलनाचे बिंदू वाढत असतात. संपूर्ण समाज माणूस म्हणून मी समजवून घेतो का? जगणं मी कोणत्या खोल अर्थाने समजवून घेतो? आणि किती विविध अंगांनी मला जगणं कळत जातं याने मी अचंबित होतो; हे मी माझं वाढणं आहे असं समजतो.

आता ते माझ्या नाटकातून दिसतं की नाही हा खरा प्रश्न आहे. तर मी माझ्या नाटकांमधून वाढतो आहे असा माझा एक समज नक्की आहे. नाहीतर मी नाटकच करू शकणार नाही. कारण मला कालचं नाटक करण्यात रसच नाही. मी मघाशी एक वाक्य बोलून गेलो होतो की मला काय येतंय हे तपासण्यासाठी माझं नाटक नसून मला काय येत नाहीय ते तपासण्यासाठी माझं नाटक आहे. आणि हजारो-लाखो नव्या गोष्टी अशा आहेत की ज्या मला येत नाहीत. माझ्या कमतरता मला दिवसेंदिवस रोजच दिसायला लागतात. त्या कमतरता खूप आहेत. माझी अस्वस्थता मला नाटकाच्या परिप्रेक्ष्यामधेच आत घुसून खोलवरचं शोधायला लावते. तळाशी जाऊन आपल्या हाताला काही लागतं का, अर्थ लागतो का हे पुन्हा पुन्हा पाहणं, हा माझा अव्याहत शोध सुरू असतो.

ओंकार : हाच निकष तुम्ही इतरांनाही लावाल का?

अतुल पेठे : मी लावायला जाणार नाही...

ओंकार : म्हणजे तुमच्यापुरता?

अतुल पेठे : मी असं म्हणेन की मी ज्या माणसाचं नाटक काल बघितलं होतं, काही वर्षांपूर्वी, त्याच पद्धतीने तो आजही नाटक करत असेल तर तो वाढला का? हा प्रश्न तो दिग्दर्शक स्वतःला विचारणार की नाही?

ओंकार : म्हणजे एखादा कलाप्रकार तुमच्या तुमच्या परीनं किती पुढे नेता यावर तुमचं मूल्यमापन ठरेल...

अतुल पेठे : हो, म्हणजे तसंच ठरणार नं! मला वाटतं, की आधीच्या ज्या गोष्टी आहेत त्या तर मला समजल्याच आहेत परंतु आजच्या काळाचे काही अन्वयार्थ लागून त्या स्वरांकडेच मी वेगळ्या पद्धतीने बघतो का? ते सामर्थ्य माझ्याकडे आहे का? हे जर मी बघायला लागलो तर माझं नवीन गाणं मला नक्की सापडेल.

ओंकार : आत्ता तुम्ही असं म्हणताय की तुम्हाला जे जे येत नाही ते ते करून बघण्याकरता तुम्ही नाटक केलं. तुम्ही सांगू शकाल की अशा कोणत्या कोणत्या गोष्टी तुम्हाला येत नव्हत्या, ते करण्याकरता तुम्ही तुमच्या नाटकांची निर्मिती केली?

अतुल पेठे : माझ्या बाबतीत तर खरं तर खूपच गोष्टी आहेत. मला असं वाटतं की अभिनिवेशविरहित नाटक मला करता येईल का? म्हणजे मी काही राणा भीमदेवी नाटकं नाही केलीत. पण तेसुद्धा मला नकोसं वाटायला लागलं. किंवा ओव्हर्टली पोलिटिकल नाटक असेल तर तेही मला नकोसं वाटायला लागतं, की ते नाही आता मला करून बघायचं. मला आधी, ज्याला आपण म्हणू या विलंबित ख्यालातलं, शांत काहीतरी करायचं आहे. मला काही तरी एक्झिबिट करायचं आहे, दाखवायचं आहे म्हणून नव्हे. हे बिन दाखवण्याचं नाटक जर मला करता आलं तर किती छान होईल असा माझा हेतू असतो. काही वेळा तसे प्रयोग जमलेलेही आहेत. त्याचा उल्लेख मी मघाशी केला होता. अशा नाटकांमध्ये कुणी बघणारच नव्हतं आणि त्या वेळी ते घडून गेलं. आणि

अनुक्रमणिका

ज्याला सहजता असा शब्द आहे की विनाअपेक्षा, मला तुझ्यावर काहीतरी थोपवायचं आहे, काहीतरी सांगायचं आहे, उपदेश करायचा आहे, मार्गदर्शन करायचं आहे, अधोरेखन करायचं आहे, हे असं काहीही न करता, मला दिसलेलं जग तू बघतो आहेस, आणि हा योगायोग आहे असं वाटावं असं.

ओंकार : मराठी नाट्यपरंपरा जी आहे त्यात तुम्ही स्वतःला कसे, कुठे प्लेस करता?

अतुल पेठे : मी कसं उत्तर देऊ ह्या गोष्टीचं? कारण मी नाट्यपरंपरेचा एक पाईक आहे इतकं नक्की सांगू शकतो. आपल्या अंगात एक तो नाटकाचा किडा आहे. आपल्या आधीसुद्धा इतक्या लोकांनी काम केलं आहे. मध्यंतरी मी बालगंधर्वांचं वसंत शांताराम देसाईंनी लिहिलेलं चरित्र वाचलं. अद्भुत माणूस होता बालगंधर्व. किती त्यांचं नाटकांविषयी असलेलं अतीव प्रेम होतं. अतिशय सिन्सियर अभिनेते होते आणि त्यांना रंगभूमीविषयी किती आस्था होती, प्रेम होतं, ममत्व होतं. हे तुम्हाला आतूनच जाणवावं लागतं.

एखाद्या वाद्याविषयीचं ममत्व... मी एक फोटो असा बघितला होता – प्रसिद्ध सतारवादक, मी चुकत नसेन तर विलायत खाँ साहेब. त्यांना सतारीवरच हात ठेवून झोप लागली होती, जणूकाही ती सतारच ते कुशीत घेऊन झोपले होते. प्रसिद्ध फोटो आहे. मला असं वाटतं की ते वाद्य कुशीत घेऊन झोपणं जे असतं ते मला माझ्या नाट्यपरंपरेतलं वाटतं. तसं मी नाट्यपरंपरेतला खणखणीत पाईक आहे असं मला वाटतं. कारण माझं नाटकावर आतून-बाहेरून प्रेम आहे. ते प्रेम किती आहे? तर लेखन, दिग्दर्शन, अभिनेता... आम्ही त्याला ले. दि. प्रभू म्हणायचो. लेखक, दिग्दर्शक, प्रमुख भूमिका, निर्माता, तिकीट छापणं इथपासून नाट्यव्यवहार, चोख हिशेब ठेवणं, लोकांची व्यवस्था बघणं, टॉयलेट्स कुठे आहेत, पाणी कुठे आहे, चहाची व्यवस्था हे सगळं मी एकहाती करत असतो. आणि त्यातली जी तळमळ, धडपड, मजा (हसत) आहे ती घेण्याचा प्रयत्न करतो आहे. ही जी मजा आहे ती नाट्यपरंपरेचा एक धागा आहे.

ओंकार : सर, तुम्ही अनेक वेळा नाटकाच्या संदर्भात लेख लिहिले आहेत. तुमची दोन पुस्तकं प्रकाशित झालेली आहेत. पण एकंदरीत मराठी नाट्यपरंपरेत काही मूलभूत चिंतन होतं किंवा आपला अनुभव दुसऱ्यांना साररूपात देण्याची प्रक्रिया होते असं वाटतं का तुम्हाला?

अतुल पेठे : काही वेळा अनेक लोकांनी प्रयत्न केले. परंतु ज्याला आपण सैद्धांतिक बैठक म्हणतो, या बैठकीपासून आपण सगळेच फार दूर आहोत. खरोखरच अभिनयाची शास्त्रं, दिग्दर्शनाची शास्त्रं याबाबत खऱ्या अर्थानं इंडियन थिएटरवर प्रसन्ना नावाच्या दिग्दर्शकानं लिहिलेलं पुस्तक आहे, की अभिनयाची इथली पद्धत काय आहे. पण असे लोक फार अभावाने आहेत; कारण आपण कलेचं शास्त्रात रुपांतर करायला बिचकतो. कारण त्याची अभ्यासपद्धती आहे आपल्याला माहिती नाहीय. किंवा आपण ती पद्धत तयार करण्यापासून लांब राहिलो. आणि आपल्या समाजात थोडं असंही आहे की नटांनी, कलाकारांनी अभ्यास करूच नये, विचार करूच नये. बौद्धिकतेच्या विरोधात, अँटी-इंटलेक्च्युअल असा एक चुकीचा भाग आपल्याकडे आहे.

ओंकार : तो खूपच आहे.

अतुल पेठे : तो खूप आहे आणि त्याविषयी लोक तार स्वरात ओरडत असतात आणि लोकांना असं वाटतं की आपोआप जे घडतं ते घडतं. मी माझ्याच कृतीचं काही काळानंतर का होईना डॉक्युमेंटेशन करणं, विच्छेदन करणं, डिसेक्शन करणं, त्यातून मी काही सिद्धांत तयार करणं, चांगला अभिनय म्हणजे काय याचे माझे पॅरामीटर्स काय आहेत? चांगल्या दिग्दर्शनाचे काय आहेत? आणि तू आत्ता जे प्रश्न विचारतो आहेस ते एका अर्थाने आपण तेच करण्याचा प्रयत्न करतो आहे आणि त्याची उत्तरं देताना मला एका अर्थाने त्रास होतो आहे कारण ही उत्तरं नुसती किस्सेवजा नाहीत. नुसत्या माझ्या अनुभवाच्या गोष्टी नाहीएत. आपण त्याचं जेव्हा डिसेक्शन करण्याचा प्रयत्न करतो तेव्हा त्याची भाषा शास्त्रीय कशी व्हावी जेणेकरून ती इतरांना उपयुक्त होईल असं करण्याचा प्रयत्न करतो. या प्रयत्नांपासून आपण फार लांब राहिलो आहोत.

मला दुःख वाटतं की विजया मेहतांसारखी एवढी

अनुक्रमणिका

उत्तम दिग्दर्शिका, कमलाकर सारंग, दुबे, अरविंद देशपांडे, जब्बार पटेल असे अनेक दिग्दर्शक आहेत, ह्यांच्याविषयीचं एकही पुस्तक नाही. त्यांच्या अभिनयाची, दिग्दर्शनाची पद्धत काय होती, ते दिग्दर्शन कशाला म्हणायचे इथपासून ते तू आज जे प्रश्न विचारतो आहेस हे त्यांच्याबरोबर करून त्याची काही तरी थिअरी तयार झाली आहे असं दुर्दैवानं आपल्याकडे नाहीय. म्हणजे आठवणीस्वरूप यापलीकडे असण्याबद्दल मी बोलतोय.

ओंकार : यात तुम्हाला काही महानगरी संवेदनांचा प्रश्न वाटतो का? म्हणजे आपण बघतो की पणिक्कर असतील, रतन थिय्याम असतील, वीणापाणी चावला ही सगळी दिग्दर्शकांची नामावली आहे. ह्या सगळ्यांनी त्यांचं-त्यांचं एक थिएटर तयार केलं आहे. त्या थिएटरचे त्यांनी मापदंडदेखील तयार केले आहेत. त्या अभिनयपद्धतीचे, शैलीचे मापदंड तयार केले आहेत. या सगळ्यातला सामाईक धागा हा आहे की दुसरीकडे कुठेतरी म्हणजे शहरांपासून दूर जाऊन त्यांनी एका आविष्करणशैलीला आपलंस केलं. आणि एका पद्धतीची शैली ते निवडत असल्यामुळे ते या पद्धतीचं काहीतरी सैद्धांतिक करू शकले. महानगरांपासून लांब जाण्याचा काही प्रश्न आहे का यामध्ये?

अतुल पेठे : मला तसं नाही वाटत. मला असं वाटतं की आपण शहरी असूनसुद्धा आपण जी नाटकं केली किंवा जी करावीशी वाटत आहेत, त्यातून सिद्धांत तयार होतील. शहराच्या बाहेर सैद्धांतिक नाटक असतं आणि शहरात सैद्धांतिक नाटक नसतं असा माझा गैरसमज नाही. शहरातील सिद्धांत काय आहेत? शहरातील जाणिवा, आधुनिक संवेदनशीलता ज्या असतील, शहराचे प्रश्न असतील, शहरीपणाचे प्रश्न असतील आणि माणूस म्हणून माझे जे काही प्रश्न असतील, त्यातल्या ज्या समस्या असतील. त्यातून मी जे नाट्य तयार करतो, मला असं वाटतं की अनेक फिल्म्समध्ये आपण असं बघतो नं! त्या फिल्म्स गावातल्या आहेत म्हणून प्रत्येक वेळी असं सुंदरच खेडेगाव दाखवलं पाहिजे असं जसं नसतं तसं शहराचं विद्रूप होणं, शहराचं सौंदर्य, शहराचे फायदे-तोटे... शहर ही एक जिवंत गोष्ट असते तर त्याच्यासकट आपण ते टिपणं, हा सिद्धांत नाटकातून यायला पाहिजे. नाटकाचं दिग्दर्शन, अभिनयातून तो आपण शोधला पाहिजे.

ओंकार : अगदी जागतिक परंपरेतही आपण काही नावं पाहिलीत. ग्रोटोवस्की बघितला आपण, बार्बा, मेयरहोल्ड बघितले. हे सगळे लोक, ह्यांनी जेव्हा जेव्हा स्वतःच्या शैलीचे सिद्धांत मांडले तेव्हा-तेव्हा असं दिसलं की ते कुठल्यातरी मोठ्या समूहापासून दूर जाऊन स्वतःची प्रॅक्टिस करतात आहेत.

ग्रोटोवस्कीने जो पुअर थिएटरचा सिद्धांत मांडला, बार्बा, त्यांचे नट अनेक वर्षं तालिम करून काय करतात आहेत, एकाच टेक्स्टवर; हे रंगकर्मी अचल सिद्धांत मांडण्याचा प्रयत्न करत आहेत. जे मांडत असताना, ते आहे त्या भवतालापासून थोडं लांब जातात. शहरी भवताल तसा चल आहे असं नाही वाटत का?

अतुल पेठे : मला नाही वाटत कारण... तू ही जी सगळी नावं घेतली त्यांच्यावर अनेकदा प्रचंड टीकाही झालेली आहे, त्यांच्यापासून लोक पळूनही आलेले आहेत आणि त्यांचं काहीही न आवडलेलेही लोक आहेत. आणि ते एका अर्थाने नंतर नंतर मिस्टिकलही होत गेलेले दिसतात. रानात जाऊनच तुम्हाला काही वेगळं ज्ञान प्राप्त होतं आणि शहरामधल्या गल्लीबोळात ते प्राप्त होत नाही, असं मला वाटत नाही.

ओंकार : मग शहरी सिद्धांतांचं स्वरुप काय असायला पाहिजे?

अतुल पेठे : मला वाटतं हे स्वरूप मराठी नाटकांतून उत्तमपणे दिसतं. गडकरी मास्तर ते अगदी आशुतोष पोतदार, धर्मकीर्ती सुमंत या साऱ्यांच्या नाटकांतून ते जाणवतं.

ओंकार : सर, आज आपण इथे थांबलो तर चालेल काय? अजून बरेच मुद्दे आहेत. आज आपलं जे काही बोलणं झालं त्यापुढे आपण उद्याच्या भेटीत बोलू या.

अतुल पेठे : होय. अगदी चालेल. उद्या भेटू या.

तिसरा दिवस

(२१ सप्टेंबर २०२३, संध्याकाळची वेळ)

ओंकार : सर, आजचा आपल्या मुलाखतीचा तिसरा आणि शेवटचा दिवस आहे. गेले दोन दिवस मी तुमच्याशी तुमच्या आयुष्यातल्या नाटक या अभिन्न

अनुक्रमणिका

अंगाबद्दल वेगवेगळ्या बाजूंनी प्रश्न विचारतो आहे आणि तुम्ही त्या प्रश्नांना अंतर्मुख करणारी सविस्तर उत्तरे देत आहात. आज सुरुवातीला मी एक प्रश्न असा विचारतो की, गेली ४०- ४५ वर्षं तुम्ही नाटक करता आहात आणि वेगवेगळ्या ठिकाणी तुम्ही प्रयोग केले आहेत. वेगवेगळ्या स्पेसेसमध्ये, गावांमध्ये प्रयोग केलेत, वेगवेगळ्या प्रेक्षकांसमोर प्रयोग केले. नॅशनल-इंटरनॅशनल थिएटर फेस्टिव्हल्समध्ये प्रयोग केले. या सगळ्यात तुमच्या नाटकाच्या माध्यमातून प्रेक्षकांना तुम्ही किती बरोबर घेऊन गेलात असं तुम्हाला वाटतं?

अतुल पेठे : आपण एक ठोकताळा बघता असं म्हणू शकतो की ज्या अर्थी मी गेली ४५ वर्षे नाटक करतो आहे आणि माझं नाटक पाहायला कदाचित माझा एक छोटा का होईना एक प्रेक्षकवर्ग येत असतो, बोलवत असतो, त्याअर्थी माझं नाटक त्याला महत्त्वाचं वाटत असावं. पाहावंसं वाटत असावं. मला सांगायला हाही आनंद वाटतो की माझ्या प्रत्येक नाटकावर खरोखर अनेक लोकांनी अनेक लेख लिहिले आहेत. ते कौतुकाचे आहेत, टीकेचे आहेत, भडिमार टीकेचे आहेत. त्यामुळे, माझं नाटक लोक सिरियसली नक्की घेतात याविषयी माझ्या मनात शंका नाही.

आता, मी प्रेक्षकांना किती बरोबर घेऊन गेलो? तर मी प्रेक्षकानुनयी नाटक ज्याला म्हणतात, प्रेक्षकांना काय आवडतं आहे तसं नाटक करण्याच्या कधी फंदातच पडलो नाही कारण मला ते येतच नाही. मी असं दोन-तीन वेळा ठरवलंसुद्धा की आपल्याला एक कमर्शियल, धंदेवाईक नाटक करता येईल काय? कारण हे जे आहे की, नाटक स्वतःचं स्वतः चालवायचं; नाटक लिहायचं, दिग्दर्शित करायचं, अभिनय करयाचा, त्याचा सगळा आर्थिक व्यवहारही आपणंच सांभाळायचा, ही तारेवरची मोठी कसरत मला आयुष्यभर करावी लागली. ठिकठिकाणी प्रयोगांचं जाळं उभं करणं. कारण प्रयोगातूनच माझ्यासाठी त्याचं एक अर्थकारण तयार होतं. याव्यतिरिक्त, आपल्याला जे म्हणायचं आहे ते चार लोकांना ते दाखवणं, त्यांच्याबरोबर एक संवाद घडवून आणणं हाही त्यात एक उपद्व्याप होता. परंतु कमर्शियल नाटक करणं मला कधी जमलंच नाही आणि माझं नाटक कधीही बॉक्स-ऑफिसवर ज्याला धो-धो चालणारं नाटक म्हणतात, असं एकही नाटक माझ्या हातून घडलं नाही. अर्थात त्याची मला खंतही नाही. कारण मी ज्याप्रकारचं नाटक करु पाहतो तसे प्रयोग करण्याची खरोखर माझ्या मनात कायम इच्छा आणि आस होती किंवा आहे. ती माझी तीव्र इच्छा फलद्रूप होते की नाही यासाठी मी कायम अस्वस्थ असतो.

आपल्याला जे करायचं आहे ते आजपर्यंत मराठी रंगभूमीच्या चौकटीत मोडणारं, त्याच्या बाहेर जाणारं काही विधान आपल्याला करता आलं का? रंगभाषा आपल्या हाती सापडली का? याचा माझा शोध अव्याहत आणि अविरत सुरू असतो. त्यामुळे, प्रेक्षक माझ्याबरोबर किती आले? याबाबत मला त्याचं काही गणित नाही मांडता येणार पण ठोकताळ्यानी असं म्हणू शकतो की निश्चितच लोक माझ्याबरोबर आहेत.

एक छोटंसं उदाहरणंही देतो. माझं नाटक बघून ते चालावं असं वाटणाऱ्या काही लोकांनी मला आठ-दहा लाख रुपयेसुद्धा दिलेले आहेत, झोळीत टाकले आहेत. हीसुद्धा मला आनंदाची आणि मोठी गोष्ट वाटते.

ओंकार : खरंय. पण मला असं म्हणायचं आहे की तुम्ही जे संवेदन मांडू पाहात आहात त्या प्रवासात प्रेक्षक सहप्रवासी म्हणून तुमच्या किती बरोबर येऊ शकले असं तुम्हाला वाटतं?

अतुल पेठे : मला हे सांगणं खरंच अवघड आहे.

ओंकार : तुम्हाला आलेल्या अनुभवांवरून, तुमचा प्रेक्षकवर्ग तयार झालेला दिसतो का?

अतुल पेठे : हो, काही प्रमाणात मला दिसतो; कारण माझा नवीन प्रयोग जेव्हा होतो तेव्हा तो नर्चर झालेला प्रेक्षक दिसतो. मला असं वाटतं या उत्तराकडे आपण दोन प्रकारे बघू या. आत्ता मी 'मॉलप्रॅक्टिस अँड द शो' नावाचं नाटक केलं. २० प्रयोगात साधारण २१०० लोकांनी ते नाटक बघितलं. लोकांची संख्या मर्यादित असल्यानं ते गणित आमच्याकडे नक्कीच आहे. त्यातले ३००-३५० प्रेक्षक हे महाराष्ट्रभरातून केवळ माझं नाटक बघायला आले. जो एका अर्थानी नर्चर झाल्याचा किंवा त्यांना माझ्या नव्या प्रयोगात उत्सुकता आहे याचाच दाखला आहे.

महाराष्ट्रात प्रायोगिक नाटक करण्याचा एक

अनुक्रमणिका

अवकाश आज काही ठिकाणी तरी उपलब्ध झालेला आहे; नव्याने काम करणाऱ्या मुलांना नवीन प्रयोगासाठी हा अवकाश उपलब्ध आहे आणि ते तो वापरतात. यात आपला किंचित वाटा आहे असं नम्रपणे थोडं म्हणायला हरकत नाही; कारण आपण ती स्पेस बरकरार ठेवली आहे. आपल्याला काहीतरी वेगळं बघायचं आहे ही सवय लोकांना आता झाली आहे. या दाखल्यांतून मला असं वाटतं की प्रेक्षक आमच्याबरोबर आहेत. प्रेक्षक एका अमूर्त स्वरूपात ठिकठिकाणी पसरलेला असतो. त्यांचे इम्प्रेशन्स आणि इम्पॅक्ट्स हे आपल्याला काही वर्षांनंतर कळतात, लगेच कळतात असं नाही. एक बीज हळूहळू कुठेतरी रुजलं आहे आणि ते उगवतंय, छोट्या प्रमाणावर का होईना, असं मला नक्की दिसतं.

ओंकार : आता, गेल्या ४५ वर्षांमध्ये तुम्ही जी वेगवेगळी नाटकं केली, 'मॉलप्रॅक्टिस अँड द शो' पर्यंत, यात प्रेक्षकांच्या आवडी-निवडीत, त्यांच्या अभिरुची मध्ये काही बदल झालेले दिसतात का? तुमच्या नाटकाला प्रेक्षक आला, त्यानं नाटक जसं बघितलं, जसं समजून घेतलं, जसं त्याचं रसग्रहण केलं, ह्यात काही बदल झालेत असं वाटतं का?

अतुल पेठे : बदल म्हणजे असे ठळक झालेले बदल नाही सांगता येणार कारण की आपल्या प्रायोगिक नाटकांना येणारा प्रेक्षकवर्ग हा खरोखरच गंभीर असतो. तो प्रत्येक काळात कमीच असतो. मी जेव्हा प्रायोगिक नाटक करतो असं म्हणतो तेव्हा ती माझी एकट्याची रिस्क नाही. मी जी जोखीम पत्करतो नवीन नाटक करायची, तेव्हा प्रेक्षकसुद्धा ते नवीन नाटक बघण्याची जोखीम पत्करत असतात. तर माझ्याइतकेच तेही सहभागी असतात. ज्या अर्थी माझे अजूनही इतके प्रयोग होतात आणि इतरांचेही होतात त्या अर्थी ही जोखीम पत्करणारे अनेक प्रेक्षक आहेत.

तो प्रेक्षकवर्ग, जो 'माझा' झालेला आहे, तो या गांभीर्याने ते नाटक बघतो. कालचा, १०-२०-३० वर्षांपूर्वीचा प्रेक्षक आणि आजचा प्रेक्षक ह्यात मला मूल्यात्मक समानता अशी दिसते की आजचा प्रेक्षकसुद्धा तितकाच गंभीर आहे. प्रेक्षकांचं जे एक गांभीर्य आहे ते निश्चितच अजूनही आहे. मी असं म्हणेन की कदाचित... कदाचित आज त्याचं गांभीर्यही मला दिसतं आहे आणि वाढलेलंही मला दिसतं आहे. हे विधान आश्चर्यकारक आणि धक्कादायक वाटेल पण मला अनुभव हा आहे की प्रेक्षक अतिशय गंभीरपणे ते नाटक बघत असतात आणि हा गावोगावचा माझा अनुभव आहे. फक्त पुण्या-मुंबईतला नव्हे. पण 'लोकं' असं जेव्हा मी म्हणतो तेव्हा ते हजारो लोकं नाहीत तर एक १०० लोकं, १५० लोकं असा त्याचा अर्थ आहे. मी सोलापूरला प्रयोग केला, 'शब्दांची रोजनिशी'सारखा थोडा अवघड प्रयोग पेणला झालेला आहे. जी मी वाचनं केली ती रत्नागिरीत झालेली आहेत. पण ते जे मर्यादित प्रेक्षक आहेत, ते अतिशय गांभीर्याने नाटक बघतात असाच माझा अनुभव आहे.

ओंकार : प्रेक्षकांमध्ये नाटकाचा आशय स्वीकार करण्यात काही बदल झाला आहे असं तुम्हाला वाटतं का?

अतुल पेठे : निश्चित झाला आहे. त्याचं कारण त्यातलं त्यांचं सोशियो-पॉलिटिकल जे काही म्हणणं असेल त्यांचं, जिथे त्यांना वाटत असेल की हे काही फार बरोबर नाही, तिथे मतभेद दर्शवलेले लोक खूप असतात. त्या विरोधातही खूप येत असतं. याचा अर्थ असा आहे की त्यांना त्या नाटकाविषयी काही म्हणायचं आहे. ते कुठेतरी लागलं आहे. ते जितकं कौतुक करतात तितकीच त्यावर बऱ्यापैकी टीकाही करत असतात. अर्थात ही टीका एखाद्या समीक्षकानी केलेली अभ्यासपूर्ण अशी नसते पण त्यांचं म्हणणं काय आहे एवढ्यापुरतं आपल्याला ते निश्चित कळू शकतं.

ओंकार : सर, तुम्ही असे दिग्दर्शक आहात जे तुमच्या मुलाखतींमध्ये, भाषणांमध्ये, लेखांमध्ये असं म्हणता की मी प्रायोगिक नाटक करतो. बरेचदा आपल्याला असा सूर दिसतो की मला हवं ते नाटक मी करतो, चांगलं नाटक करणं याला माझं प्राधान्य आहे आहे, ते प्रायोगिक आहे की कोणतं ते मला माहिती नाही. या उलट 'मी प्रायोगिक नाटक करतो' हे तुम्ही नेहमीच ठामपणे सांगितलेलं आहे.

अतुल पेठे : मी माझी प्रायोगिक नाटकाची व्याख्या आधी इथे स्पष्ट करतो आणि गैरसमजही दूर करतो. की छोट्या ठिकाणी केलं, कमी प्रेक्षकांसमोर केलं की ते नाटक प्रायोगिक आहे असा एक जो ढोबळ समज असतो

तो माझा नाही. माझ्या व्याख्येत ते बसतच नाही. माझ्यासाठी प्रायोगिक नाटक काय आहे हे मी सांगायचा प्रयत्न करतो.

आपल्याला एक परंपरा आहे नाटकाची. म्हणजे आपल्या आधीच्या लोकांनी काय काम केलं आहे, काय करून ठेवलेलं आहे, नाटक माध्यमात काम करत असताना त्यांना जाणवणारे, खुणावणारे आणि त्यांना आकलन झालेले जे बिंदू असतात ते त्यांनी नाटकातून मांडलेले असतातच. खरं तर कुठल्याही कलेतून ते मांडलेले असतात. ते जर आपल्याला माहीत असेल, ते जर आपण समजावून घेतलं तर आपण नेमके कुठल्या टप्प्यावर आहोत म्हणजे आपण खरंच पुढे जातो आहोत की मागे जातो आहोत; कला म्हणून, हे पडताळून पाहता येतं.

त्यात राजीव नाईकांनी जी संकल्पना मांडली आहे 'रूपाशय' हे त्यात असेल. रूपाच्या पातळीवर, आशयाच्या पातळीवर आणि 'रुपाशयाच्या' पातळीवरसुद्धा आपण खरेच काही प्रयोग करणे! प्रायोगिक नाटकाकडून अपेक्षा असतात की ते आशय आणि रूप या दोन्ही स्तरांवर काय नवे अर्थ, आयाम आणि अनवट दाखवते आणि हे करण्याकरता फार धीर आणि धैर्य लागतं. नाटक अनेकदा फसूदेखील शकतं. पण प्रायोगिक नाटक म्हणजे इट इज अवर राईट फॉर द फेल्युअर. त्यात एक बिनहिशेबी काम जर करता आलं; हिशोब कोणते असतात? नाटकाच्या संदर्भात हिशेब असतो की लोकांना आवडेल की नाही? कळेल की नाही? रुचेल की नाही? ते मला पैसे परत मागतील का? लोक बघायला येतील का, ते शिव्या तर नाही घालणार? असे अनेक दबाव...

ओंकार : म्हणजे लोकांना एकदा एक नाटक आवडलं की त्याच साच्यात आपण दुसरं नाटक करावं...

अतुल पेठे : हं. म्हणजे एखाद्या ऑलिम्पिक्समध्ये भालाफेक स्पर्धेत ७० मीटर्सवर पहिला भाला फेकला गेला तर ते ७० मीटर हा एक बेंचमार्क होतो. मी नंतर येणारा माणूस ७०:५ मीटर तरी मारतो की नाही, ७१, ७२ मारतो की नाही यालाच आपण प्रगती म्हणू शकतो. त्या खेळामधली प्रगती किंवा त्या खेळाडूची प्रगती. मग नाटकात काय मोजमाप होईल? नाटकातील मोजमाप असं की तुमचं नाटक बघितल्या क्षणी लोकांना खरोखर एक असा दृष्टांत होतो की अरे, आम्ही काहीतरी वेगळं, वेगळा दृष्टिकोन देणारं काहीतरी बघितलं! त्यांना ते आणखी स्पष्ट नाही सांगता येणार. परंतु लोकांना असं लक्षात येतं की वर्षानुवर्षे ते नाटक आपल्या मनात रुंजी घालत असतं, ते आपल्याला वाढवतं, ते आपल्या समाजजीवनाचा एक महत्त्वाचा भाग होतं. आणि तो परिणाम इतका अप्रत्यक्ष असतो की 'महानिर्वाण' किंवा 'बेगम बर्वे' सारखं नाटक आल्यानंतर, मला असं वाटतं की पिढीच्या पिढी तर बदलतेच कारण ती नाटकवाली पिढी फक्त प्रायोगिक नाटकांवर परिणाम नाही करत, ती इतर क्षेत्रांवरही करते.

तर इन्फ्लुएंसेस हा एक महत्त्वाचा भाग आपल्याला त्यात दिसू शकतो. प्रायोगिक नाटकांमध्ये,माझ्या हातून नव्या जाणीव नव्या रंगभाषेत येतात की नाही? मला खरोखर भाषेच्या स्तरावर काम करता आलं का? ती चौकट मला मोडता आली का? हे महत्त्वाचे प्रश्न आहेत.

ओंकार : प्रायोगिक नाटकाची आणि प्रायोगिक नाट्य चळवळीची नैतिक सत्ता तुम्ही कशी बघता? काही प्रेशर ग्रुप्स असतात ते सरकारला काही सामाजिक निर्णय घ्यायला भाग पाडतात किंवा पाडू शकतात. तसं प्रायोगिक नाटक असा कुठला कलात्मक प्रेशर ग्रुप तयार करतं का?

अतुल पेठे : प्रायोगिक नाटकाची कदाचित तुलनेने छोटी पण अतिशय महत्त्वाची नैतिक सत्ता असते. त्याचा प्रभाव अनेक क्षेत्रांवर पडत जातो. प्रायोगिक नाटकांची 'पॉप्युलर' आणि लोकांचा प्रचंड पाठिंबा असणारी सत्ता असणार नाही हे आपण जाणतो. राजकीय सामाजिक आणि आर्थिक हितसंबंध असणाऱ्या चळवळींपेक्षा सांस्कृतिक चळवळ कधीही फार कमी ताकदवान असते. मराठी प्रायोगिक नाटकाची ताकद तर क्षीण म्हणावी अशीच आहे. आम्ही त्याअर्थी पॉवरलेस आहोत. किंवा असं म्हणू की सूक्ष्म ताकदीचे आहोत. पण याला कारण देखील आहे. प्रायोगिक नाटकाची शपथच खरोखर वेगळी असते. ती रुळलेल्या, घिस्यापिट्या, परिचित चौकटी सोडून जाणारी वाट असते. अशा वाटेवरून आधी कोणीच गेलेलं नसतं. लोक अशा नव्या गोष्टींना बिचकतात. नकार देतात. टिंगल करतात. कोपऱ्यात

अनुक्रमणिका

ढकलतात. पण काही वेळानंतर जर त्या नव्या प्रयोगात स्वतःचे अस्सल काही असेल तर त्याचा प्रभाव दिसू लागतो. जाणिवेवर आणि नेणिवेवर त्याचा खोल परिणाम होतो. अशी अनेक उदाहरणे सर्व कलांमध्ये दाखवता येतील. नाटकात तर शेकडो उदाहरणे आहेत. कालचा धुत्कारलेला प्रयोग आज सर्वांच्या पचनी पडला आहे असे दिसू लागते. आशय आणि रूपबंध दोन्ही पातळ्यांवर हे बदललेले स्वरूप दिसते. मराठी रंगभूमीचा इतिहास हेच सांगतो. तेंव्हा अशा नव्या प्रयोगांची नैतिक सत्ता तयार होतेच.

प्रायोगिक नाटके राजकीय संस्था - संघटनांसारखी दबावगट म्हणून काही करू शकतात असं मात्र होऊ शकत नाही. ठरवून समाजमूल्यनिर्मिती करता येते असं मला वाटत नाही. निदान भारतापुरते तरी तसे दणकटपणे मला दिसत नाही. समाज घुसळणीतून आणि अस्वस्थतेतून जे नाटकात तयार होईल त्यातून काही मूल्ये तयार होतील. पण ते ठरवून करता येते असे मला तरी वाटत नाही. एखादा कलाकार एखाद्या काळात प्रस्थापित व्यवस्थेच्या विरुद्ध त्याला महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या विचारसरणीतून नाटक लिहील आणि करेल. पण तो त्याच्या काळातील त्याला जाचक वाटणाऱ्या अन्यायाला असह्य होऊन जीवाची बाजी लावून तोंड फोडतो. ती त्याची आंतरिक गरज बनलेली असते. तेव्हा असं काही होऊन मूल्यनिर्मिती होईल; पण व्यक्तिगत अस्वस्थतेच्या टोकातून ते नाटक उगवेल. नाटक क्रांतीपेक्षा क्रांतीकरिता जी भूमी लागते ती तयार करण्यात काही भूमिका नक्की बजावू शकते. आता या संघर्ष आणि घुसळणीतून काही नवनीत म्हणजे लोणी तयार होऊन येते. ते मूल्य असते. नाटक ही जशी एकल कला नाही. ती समाज अभिसरणाचा अविभाज्य भाग आहे.

अतिशय गंभीर प्रायोगिक नाटकांनी जगण्याला प्रश्न विचारले आहेत. जगण्याला म्हणजे जगण्यातील प्रत्येक क्षेत्राला असे मला म्हणायचे आहे. वेळोवेळी हादरेही दिले आहेत. नाटकवाल्यांना तुरुंगात टाकलं आहे आणि प्रसंगी मारूनही टाकलं आहे. नाटकासारख्या जगण्याच्या प्राधान्यक्रमात खाली असणाऱ्या कलेवर तरीही महाराष्ट्रात सेन्सॉरशिप लावली जाते हे हास्यास्पद आहे. इंग्रजकालीन कायदा तसाच राहिलाय. पण मुळात आपण राजसत्तेला भीती वाटेल असे खरेच काही केले आहे काय किंवा करतो काय किंवा करू शकतो काय?

ओंकार : हे असं सलग म्हणता येणार नाही, ते 'पी हळद आणि हो गोरी'सारखं दाखवता येणार नाही.

अतुल पेठे : सूक्ष्म पातळीवर, मी आधीचा जो मुद्दा सांगितला तो दिसायला लागतो. दुसरं हे की राज्यकर्तेसुद्धा किंवा कुणीही बोलणारी माणसं असतील, ते आपल्याच भाषेत बोलतात आहेत हे काही वर्षांनंतर लक्षात यायला लागतं. याचं एक ढोबळ उदाहरण घेऊया. दाभोलकर जे २० वर्षांपूर्वी म्हणत होते की गणपती तुम्ही नदीत बुडवू नका. आता गेली पाच वर्षं महानगपालिकेचे पहिले पाच मानाचे गणपती हौदात बुडवतात आहेत. आता दाभोलकर हेच म्हणत होते. हे ते म्हणू देत की नको, पण त्यांच्यात हे रुजलंच की नाही! त्यांचा गणपतीला विरोध नव्हता प्रश्न त्याने होणारी निसर्गाची जी हानी आहे याविषयी दाभोलकर बोलत होते. हे त्या लोकांना त्या वेळी कळलं नाही, विरोध केला. पण काही वर्षांनंतर ते आपोआपच रुजलेलं दिसतं.

ओंकार : मला नाटकाच्या बाबतीत कायम असं वाटतं की सुरुवातीला जेव्हा प्रायोगिक नाटकांमध्ये दाराची चौकट आणि मोढे आले तेव्हा त्याची खूप टिंगल झाली. ते रिॲलिस्टिक नाही, तुम्ही कशातून काय निर्माण करताय? पण आज आपण अनेक मुख्य धारेतील नाटकांमध्येसुद्धा ते पाहतो, आता प्रेक्षकांनाही त्याची सवय झाली आहे. त्याचे अर्थ प्रायोगिक नाटकाने लावल्यामुळे ते अर्थ लोकांच्या मनात नक्की झाले आहेत.

अतुल पेठे : अर्थात! आता माझा मुद्दा असा आहे की ही आपोआपच सवय होते लोकांना. तुम्ही जर प्रदर्शन लावलं तुमच्या समाजात, गावात आर्ट गॅलरी असेल आणि लोकांना हळूहळू ते बघण्याची सवय लागली तर लोकांना कळणार नाही अशा पद्धतीनं त्यांच्या 'दृश्य साक्षरता' पसरत जाते असा माझा अनुभव आहे. ही 'दृश्य साक्षरता' प्रायोगिक नाटक घडवत असतं किंवा त्यानं घडवायला पाहिजे असं माझं प्रतिपादन आहे. माझी प्रायोगिक नाटकाची ही दुसरी संकल्पना आहे. बघण्याची आणि ऐकण्याची दृष्टी बदलणे हे महत्त्वाचे काम प्रायोगिक रंगभूमीने करायला हवे.

ओंकार : सामाजिक भूमिकांचा प्रायोगिकतेला काही काच किंवा जाच होतो का?

अतुल पेठे : सामाजिक भूमिका असाव्या-नसाव्या, अगदी आमच्याविषयीसुद्धा खूप गैरसमज आहेत. एक तर मी इथे स्पष्ट करू इच्छितो की मी कुठल्याही पक्षाचा अथवा ठाशीव विचारधारेचा माणूस नाही. मी कलावंत आहे, माणूस आहे आणि माझी काही महत्त्वाची मूल्ये आहेत. ती मूल्ये काय आहेत? ती अत्यंत साधी आहेत. आपण त्याला हा कम्युनिस्ट आहे की रायटिस्ट आहे असं म्हणायला नको. जे जे हुकूमशाही करतील, जे जे उच्च नीच मानतील, समाजातली उतरंड मानतील, त्यांच्या मी विरोधात आहे. समान पातळीवर, लोकांना समान संधीपासून सगळं उपलब्ध असायला पाहिजे याच मताचा मी आहे.

त्याचबरोबर स्त्रिया आणि पुरुष हे समान पातळीवर पाहिजेत. सर्वार्थानं. लहान मुलं, त्यांची काळजी, आरोग्य, शिक्षण या अपल्या गरजा त्या समाजाने आणि सरकारने भागवल्या पाहिजेत. त्यात कुठल्याही प्रकारचा भेदभाव असता कामा नये. जातीची उतरंड असता कामा नये आणि भारत ज्याला आपण सर्वसमावेशक असा देश म्हणतो की जिथे अनेक धर्म आहेत, उपासना पद्धती आहेत; ही जी समग्र भारताची संकल्पना आहे ही मला मान्य आहे. याच्या जे विरोधात असतील त्यांच्या मी विरोधात आहे, इतकं साधं आहे.

ओंकार : पण दरवेळी ते इतकं साधं रहात नाही.

अतुल पेठे : रहात नाही कारण लोकांना टॅग लावण्याची सवय असते. मी ज्या काळात आणि ज्या समाजात जगतो त्याचे त्याचे काही प्रश्न तयार होतात. ते मला अस्वस्थ करतात. मला ते उच्चारावे वाटतात. माझ्याप्रमाणे इतरांनाही ते महत्त्वाचे वाटत असतात.

प्रश्न असा येतो की हा बॅलन्स एखादा लेखक. दिग्दर्शक कसा सांभाळतो? ते ओव्हर्टली पोलिटिकल होतं का? ते ढोबळ होतं का? कधी असं होतं तर कधी तसं पण आपल्याला राजकीय मतं असणं यात गैर काय आहे? किंवा सुयोग्य सामाजिक धारणांचा उच्चार करणे यात चूक काय? चांगल्या कलेतून विचार आणि रूप एकत्रच पाझरत असतं. म्हणजे पिकासो तर कम्युनिस्ट पार्टीचा कार्ड होल्डरच होता. त्यानी 'गुर्निका' नावाचं चित्र केलं. हे 'गुर्निका' गावावर झालेल्या बॉम्बहल्ल्यामुळे केलेलं होतं. त्यामुळे, कुठलाही कलावंत समाजातील न पटणारं अभिव्यक्त करतच असतो. व्हॅन गॉगसारखा चित्रकार असेल. तो कामासाठी खाणीत उतरत होता आणि त्यातल्या माणसांची दैन्यवस्था टिपत होता. पण व्हॅन गॉग प्रत्येक वेळी एका चळवळीचा भाग म्हणून ते चित्र काढत नव्हता.

इथे या दोन गोष्टी वेगळ्या केल्या, की चळवळीत काम करणाऱ्या माणसांनी हे माध्यम वापरल्यामुळे ते माध्यम वेगळं होईल. पण माझ्यासारखा जो माणूस आहे की ज्याला चळवळी महत्त्वाच्या वाटतात, सामाजिक अभिसरण महत्त्वाचं वाटतं. मी माझ्या नाटकातून आणि माणूस म्हणूनसुद्धा हळूहळू विचारांच्या पातळीवर उत्क्रांत होत गेलो. मी काही लहानपणापासून असा नव्हतो, मला कळत नव्हतं की बायकांना समान हक्क म्हणजे काय? ते फक्त नोकऱ्यांमधले समान हक्क नाहीत तर घरातीलसुद्धा जी निर्णयप्रक्रिया आहे, मालकीहक्क आहेत हेसुद्धा तितकेच समान असले पाहिजेत हे जेव्हा मला कळायला लागलं तेव्हा आपोआप माझ्या नाटकातून स्त्रियांचं जे चित्रण असेल किंवा त्यांच्याकडे बघण्याचा जो दृष्टिकोन असेल तो माझा बदलायला लागतो.

आता माझ्या अंगात सहजपणे खोल आशय निर्माण करण्याची ताकद प्रत्येक वेळा असतेच असं नाही. काही वेळा खरंच ते नाटक ढोबळही झालेलं असतं. वरवरचं राहातं. तितक्या खोलवर जात नाही. त्यापलीकडे, असं म्हणूया की चळवळीचं नाटक केलं तर खरोखर मी त्या चळवळीला वाहून घेतलेलाही नसतो. ही कमतरतासुद्धा मला आयुष्याच्या एका टप्प्यावर जाणवली.

ओंकार : पण कधीकधी असं थोडंथोडं पोलिटिकली इनकरेक्ट हे एक्सप्रेशनला साधक किंवा बाधक असतं, याविषयी तुम्हाला काय वाटतं? कधीकधी नंतर आपल्या असं लक्षात येतं की आपल्याला आवडणाऱ्या अनेक नाटकांमध्ये, कलाकृतींमध्ये, तो माणूस, त्याचा निर्माता, थोडा पोलिटिकली इनकरेक्ट आहे. तो जर पोलिटिकली करेक्ट राहिला तर ती कलाकृती आत्ता जशी आहे तशी होणार नाही.

तर, आत्ताच्या सामंजस्याच्या, पोलिटिकली करेक्ट राहण्याच्या, मी तडजोड या अर्थाने म्हणत नाही, विवेक या अर्थाने म्हणतो आहे मी, आपल्या पोलिटिकली करेक्ट राहाण्याच्या काळात, आतल्या एक्सप्रेशनला याचा जाच होतो काय?

अतुल पेठे : निश्चित होतो, ह्याची नक्की बंधनं पडत असतील. तुझं म्हणणं अत्यंत बरोबर आहे. खरं तर पोलिटिकली करेक्ट हा शब्द मला आवडत नाही कारण त्यात एक भीती आहे आणि एक संधिसाधूपणा आहे. पोलिटिकली इनकरेक्ट असा शब्द जरी आपण आत्ता वापरला असला तरी त्याचा अर्थ अविवेकी, काहीही बोला असा नाही. तुला असं म्हणायचं आहे किंवा मलाही अभिप्रेत आहे की हे सगळं पचवून, जसं आधी म्हटलं की हे सगळं पचवून, फेकून देऊन अनिर्बंधपणे मला जे म्हणायचं आहे, ते कदाचित गोंधळाच्या पातळीवरसुद्धा जाईल. तर ते करण्याची क्षमता माझ्या अंगी यावी म्हणून माझे या वयातही प्रयत्न चालू असतात. ह्याची बंधनं पडतात हे मी तुला आधीच सांगितलं आणि त्या चौकटी परत मोडणं... बघ, आपल्या एका चौकटीतून मुक्त झालो म्हणजे पूर्ण मुक्त झालो असं कधी नसतं. पुढची चौकट आपल्यात बसत असते. कुठल्यातरी चौकटीत आपण सतत अडकत असतो. त्या चौकटी परत परत समजावून घेणं, जाणणं आणि त्या मोडणं शहाणपणाने, हे असं मला वाटतं की कुठल्याही कलाकाराच्या संदर्भात महत्त्वाचं आव्हान असतं.

ओंकार : म्हणजे हे जाच होतात परंतु हे जाच होणार हे मान्य करून आपण पुढे जावं असं तुम्हाला वाटतं.

अतुल पेठे : अर्थात.

ओंकार : सर, आधीही तुम्ही हे बोलत होता आणि आत्ताही दोनदा तुमच्या बोलण्यात हे आलं – 'ओव्हर्टली पोलिटिकल नाटक' असं तुम्ही म्हणालात. तर आज तुमची 'ओव्हर्टली पोलिटिकल नाटकाची' व्याख्या काय आहे?

अतुल पेठे : माझं नाटक पोलिटिकल असण्याला मला प्रॉब्लेम नाही. 'ओव्हर्टली पोलिटिकल'मध्ये मी प्रेक्षकांना विचार करण्याची संधीच देत नाही. त्यात फक्त आपल्याला पटलेल्या विचारधारेची झापडं लागली जातात. दुसरं जग दिसेनासं होतं विचारांच्या अनेक शक्यता मावळतात. बुद्धीला घट्ट चौकटी पडतात. अनेकदा ढोबळ मांडणी होते. ब्रेख्तनी काय केलं? माझ्या आकलनाप्रमाणे, तो ज्याला शत्रू मानतो त्यालाच तो त्याच्या नाटकातला नायक करतो आणि त्याला पूर्णतः संधी देतो, आपल्या विरुद्ध पार्टीला. ही स्पेस मी देतो का? आपल्याकडे बहुसंख्य वेळा 'ओव्हर्टली पोलिटिकल'मध्ये मुळातच आपण शत्रू मूर्ख आहे किंवा तो नालायकच आहे असं गृहित धरतो आणि पहिल्यापासूनच नायक नावाच्या गोष्टीला शरण जातो. त्यामुळे त्याचं पॉलिटिक्स तयारच होत नाही. ते पॉलिटिक्स आपल्याला खरंच कळलं का? म्हणजे दुसऱ्या, तिसऱ्या, चौथ्या पार्टीचं कळलं का? हा एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे. ते समजून घेण्याची ताकद माझ्यात आहे का? ते प्रेक्षकांसमोर दाखवण्याची माझ्यात ताकद आहे का? हे दोन्ही बाजूंनी होतं.

आपण असं म्हणू शकतो की गोडसे त्याचं प्रतिपादन करतो आणि गांधीही प्रतिपादन करतात. परंतु त्या लेखकाचा मूळ हेतूच गोडसेला व्हॅलिड ठरवण्याकडे असतो. असं असेल तर त्यांना जी विचारसरणी मांडायची आहे त्यांच्यासाठी ते 'ओव्हर्टली पोलिटिकल'च आहे कारण इथे मी दुसरी संधीच देत नाही प्रेक्षकांना. विचार करायला अवसरच मी देत नाही, मी माझे एकसुरी विचार थोपवतो आणि लोकांना हे विचार थोपवलेले बिल्कुल आवडत नाही. हे विचार थोपवण्याला मी 'ओव्हर्टली पोलिटिकल' म्हणतो.

मकरंद साठेंनी तीन ग्रंथांमध्ये एक वेगळा दृष्टिकोन 'मराठी नाटकांचा सामाजिक राजकीय इतिहास' मांडण्याचा प्रयत्न केला तो महत्त्वाचा आहे असं मला वाटतं. तुमच्या नकळतसुद्धा तुम्ही एक राजकारण प्रसवत असता. त्यामुळे ओव्हर्टली पॉलिटिकल नाटक एकांगी एकसुरी आवेशी आक्रमक कंठाळी अधिकार सांगणारं आणि एखाद्याला शत्रूच ठरवणारं असतं आणि पहिल्यापासून तो माझ्या मनात शत्रूच आहे त्यामुळे प्रश्न मिटला. या अर्थाने मी नाटक ओव्हर्टली पोलिटिकल असं म्हणालो.

ओंकार : आणि ते नाटक तुम्ही रिजेक्ट करता?

अनुक्रमणिका

अतुल पेठे : रिजेक्ट करण्यापेक्षा माझा विचार त्यात रमत नाही असं मी म्हणेन; पण तरीदेखील यात मी सामाजिक प्रबोधन करणारी नाटकं जरा वेगळी काढेन. उदाहरणार्थ पथनाट्य. या नाटकांचे हेतू उद्देश वेगळे असतात. त्यातही वैचारिक मोकळेपणाला मला वाव दिलेला आवडतं. लोकांमध्ये जागरूकता यावी सजगता यावी हा हेतू त्या नाटकांमध्ये असतो. त्यामुळे ते नाटक मी त्याच चौकटीने बघेन त्याला माझे इकडचे निकष नाही लावणार. दाभोलकरांच्या खुनानंतर आम्ही 'रिंगणनाट्य' केले ते अशा प्रकारचे होते ज्योती म्हापसेकरांचे 'मुलगी झाली हो' हेही याच प्रकारातले नाटक होते. महत्त्वाचे होते.

ओंकार : तुमच्या बोलण्यात, आपल्या मुलाखतीच्या आधीच्या भागात तुमच्या पिढीबद्दल तुमचं सतत बोलणं होतं. तुमची पिढी ज्या संक्रमणावस्थेतून गेली, आधीची एकसंधता लाभलेली, त्यानंतरच्या सगळ्या फ्रॅग्मेंटेशनला सामोरी जाणारी अशी तुमची पिढी आहे. तुमची पिढी आणि तुमचा काळ याचं मानसिक शैथिल्य काय आहे? बाह्य प्रेशर काय आहे तुमच्या निर्मितीवर? आत्ताच्या पिढीचे, आत्ताच्या काळाचे बाहेरून काही प्रेशर्स येतात का?

अतुल पेठे : शंभर टक्के येतात. मी मघाशी सोशल मीडियाचा उल्लेख केला. मी याची उदाहरणंही देईन. साधी गोष्ट घेऊया. आपण ज्यासाठी दुबेंचं कौतुक करतो, लोक आनंदानी सांगतात की दुबे मला असं ओरडले, त्यांनी माझा अशा पद्धतीने अपमान केला वगैरे वगैरे. आज मला कुठलाही कार्यशाळेत दुबेंसारखी आरडाओरडी करता येत नाही. मी पूर्णतः कोणावर रागवूही शकत नाही. कोणाच्या अस्मिता केव्हा कधी दुखावतील... आणि आजकाल ही प्रचंड भीती वाटायला लागली आहे की कोणाला काय मानसिक आजार असतील, त्यातून कोण कशाचे अर्थ काय घेतील हे सांगताच येत नाही. ही वेगवेगळ्या प्रकारची प्रचंड भीती बोलताना, काम करताना असते. जास्त खुलेपणा, वेडेपणा करायला एकमेकांनी दिलेला अवसर लागतो.

आता या वेडेपणात लोकांनी काही फायदेही लाटले असतील, गैरफायदेही घेतले असतील; असं न करताही एक मुक्तपणा येणं आवश्यक आहे, आजकाल आपण सगळेच जण इतके अलर्ट आणि अवेअर झालो आहोत, एका मर्यादेच्या पलीकडे, की आपण आपल्याला स्वतःला सोडूच शकत नाही. प्रत्येक जण एकमेकांकडे संशयाने बघतो किंवा असे वेगळे अर्थ काढायला बघतो की ज्यातून...

म्हणजे कलेचे वेगळे अर्थ नाहीत तर आता त्यांना जे जात-पात, धर्माचे अर्थ शिकवले आहेत, आयडंटिटीचे अर्थ शिकवले आहेत, त्या अँगलमधून ते अर्थ काढायचा प्रयत्न करतात. हा एक मोठ्ठा अडसर काम करताना येतो.

बदललेल्या काळात मराठीच कळत नाही हा खरंच एक महत्त्वाचा मोठा अडसर आहे. मराठी कळली पाहिजे म्हणजे पूर्णतः कळली पाहिजे. किंवा जी काही तुमची स्वभाषा असेल ती भाषा. आत्ता अर्धमुर्धेपण जास्त आहे. भाषा ही आपल्या जगण्यात फार खोलवर काम करत असते. संवाद अभिव्यक्ती आणि आकलन यातून ती पाझरत असते.

याशिवाय, बिझी झालेत लोकं प्रचंड. तुमची अभिव्यक्ती दाखवायला इतके पर्याय उपलब्ध आहेत की तुम्ही सात-आठ महिन्यांच्या रिहर्सल करा, मग त्याचा प्रयोग करा, मग गावोगावी जा, त्यासाठी वेळ ठेवा; हा जो वेळ आहे नाटक नावाच्या गोष्टीला लागणारा, या वेळेची आज अनुपलब्धता आहे. कुठल्याही कलेत मानसिक बौद्धिक ठेहराव हवा.

त्यामुळे सिरियल असेल, सिनेमा असतील, सोशल मीडिया असेल, रिल्स टाकणं असेल यातून माझा आनंद आणि खाज भागू शकते, पर्याय उपलब्ध आहेत. त्यामुळे लोक तिकडेही चाळणी लागल्यासारखे निघून जातात. हा तिसरा अडसर आहे.

चौथा महत्त्वाचा म्हणजे आमच्या पिढीला असं वाटतं की आम्ही आधीचा जो काळ बघितला, ज्याचे आमच्या मनावर संस्कार आहेत, ज्यामुळे आम्ही वाढलो ते घेऊन आम्ही पुढचं नाटक करायला लागलो असता, नव्वद सालानंतर जे प्रचंड वादळ आलं आणि जगण्याच्या पातळीवरचं हे महत्त्वाचं वादळ आहे की इथे इव्होल्युशन नाही, तिथे डायरेक्ट बदलच आहेत; ह्याला सामोरं कसं जायचं?

अनुक्रमणिका

आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे की आमच्या पिढीला सतत असं वाटत आलं आणि मी इथे ते माझ्यापुरतं तरी नक्की सांगेन की मला जे करू पाहायचं होतं ते माझं झालं की नाही हे मला कळत नाहीए. माझ्या हातून नाटक नावाची गोष्ट हुकली का? मी काही गाठू शकलो का? मी अपरिमित परिश्रम केले पण ज्याला आपण म्हणू की 'आहे मनोहर तरी मज गमते उदास' असंच वाटण्याची माझी तरी अवस्था आहे. वाटतं, हो, केलं खूप आपण, ठिकठिकाणी केलं. त्याचे काही छोट्या-छोट्या प्रमाणात अंकुरही उमललेले दिसतात; परंतु मी काही महत्त्वाचं नाटक केलं का? याविषयी माझ्या मनात शंका आहे.

ओंकार : तुमच्या पिढीने भरपूर काम केलेलं आहे. काही 'स्नायू' थकले आहेत असं वाटतंय का?

अतुल पेठे : प्रचंड थकलेत लोक असं मला वाटतं कारण इतकं काम लोकांनी केलं आहे खरंतर. आम्ही केलेलं काम कदाचित जास्त महत्त्वाचं असेल पण हे आम्हालाच कळत नाहीय. कारण ते आम्हाला कोणी सांगितलेलं नाहीए. त्याचं मूल्यमापन अजून तरी झालेलं नाही. म्हणजे एका सलग काळात साद-प्रतिसाद देणारा एक घट्ट घटक, भलेही तो कमी प्रमाणात असेल पण तो होता. आमच्या पिढीला तो सलग, घट्ट, मूल्यमापन करणारा, विवेचन करणारा असा घटक लाभला नाही. तो अगदी राज्यकर्त्यांपासून असेल. तुम्हाला असं दिसेल की कोणी ना कोणी तरी या लोकांबरोबर होते. ते या लोकांना मान देत होते. त्यांना या लोकांचं नाटक महत्त्वाचं वाटत होतं.

आमच्या पिढीतील कोणत्या राज्यकर्त्याला, आमचं नाटक महत्त्वाचं वाटतं का? वाटलं का? एका काळापर्यंत असं नव्हतं. आज आपण परिघाच्या बाहेर फेकले गेलो आहोत.

हा जो एकटेपणाचा भाग आहे त्यानं माणसं थकली आहेत. ती नुसती एकटी नाही झालेली ती एकाकीही पडली आहेत असं आपल्याला दिसतं. कारण आपण कितीही काही केलं तिकडनं काही येतच नाही. तिकडनं म्हणजे प्रेक्षकांचा प्रतिसाद, पैसे, रेकग्निशन या अर्थानं नाही म्हणत मी. त्याचं काही घडलेलं मूर्त रूप, चिमुकल्या पातळीवर का होईना हे आपल्याला दिसतच नाही. त्यामुळे एक संदर्भहीनता आलेली आहे. आपण केलेल्या कामातून नेमकं काम झालं? आपण केल्याचं महत्त्व वाटतंय प्रत्येकाला पण ते महत्त्व सामाजिक पातळीवर किती वाटतंय, याविषयी सगळ्यांच्या मनात शंका आहेत आणि मुळात आपल्या हातून जे घडलंय ते बरं आहे की नाही? अशा आपल्याच आपल्याला काही वर्षांनी शंका यायला लागतात. आमची पिढी शहाणी असल्यामुळे स्वतःविषयी शंका येणं हे शहाण्या माणसाचंच लक्षण आहे. ही जबाबदारीने वागलेली पिढी आहे असंही मला वाटतं.

ओंकार : सर, या काळात काही सेल्फ-सेन्सॉरशिप घातली जाते आहे का? माझ्या आसपास माझे जे मित्र आहेत लिहिणारे ते लिहितानाच काही गोष्टी लिहीत नाहीत असं मला आत्ता वाटतं कारण की हे थोडंसं प्रॉब्लेमॅटिक ठरण्याची शक्यता आहे असा विचार त्यांच्या मनात येतो. अशी काही सेल्फ-सेन्सॉरशिप घातली जाते आहे का?

अतुल पेठे : सेल्फ-सेन्सॉरशिप नक्की घातली जाते आहे. आधीच्या प्रश्नात त्याचं एक निम्मं उत्तर दिलेलं आहे की इतक्या अस्मिता दुखावण्याचा कालखंड आहे. दुसरी गोष्ट झुंडशाही प्रचंड आहे. फक्त गव्हर्नमेंट नाही तर ज्या समांतर संस्था, संघटना आहेत, विखारी आहेत. त्या तुम्हाला कधीही येऊन झोडपू शकतात. ह्यात कलावंत इतका दुर्बल घटक आहे की त्याला कोणीही मारू शकतं. त्याचं नाटक बंद पाडू शकतं. आत्ता ललित कला केंद्रात काय झालं? त्याच्या दुसऱ्या दिवशी केंद्रीय मंत्र्याचा मुलगा जाहीरपणे एका आमदाराला आईवरून शिव्या देतो अश्लाघ्य बोलतो. आता गंमत पहा की नाटकातल्या पात्रावर संस्कृती रक्षकांचा हल्ला आणि या नेत्याच्या मुलाबाबत मौन. हे भयावह राजकारण महाराष्ट्रात आज खेळवलं जातंय. एकदा एकानी विचारलं की आमचं स्टेज जाळलं तर आम्ही काय करू? तर ती खरीच गोष्ट आहे. आम्ही काय करू? आमच्या पाठीशी कोणीच उभं नाही. त्यामुळे आम्ही सेल्फ-सेन्सॉरशिप आपल्याकरता घालायलाच लागलो आहोत यात काही शंका नाही आणि ही सेल्फ-सेन्सॉरशिप नाटक बघतानासुद्धा आम्ही घालायला लागलो आहोत. नाटक झालं की लोक छान छान छान म्हणतात, काहीही कोणी कोणाला नीट सांगत

अनुक्रमणिका

नाही. काहीही मूल्यमापन नसतं. टीव्हीवर जे कार्यक्रम असतात ना त्यात सगळ्या स्पर्धकांचं कौतुकच करावं लागतं. थोडी जरी टीका केली तरी त्या स्पर्धकावर त्याचे मानसिक परिणाम काय होतील याची भीती त्या परीक्षकांना असते आणि नंतर त्याचे अन्वयार्थ वेगळे काय लावले जातील याचीही. कुठल्याही पातळीवर. आता, जात मोडा असं म्हणत असताना समाजात जाती घट्ट झालेल्याच दिसतात. त्यामुळे लोक थेट जातीवरून सहजपणे बोलून जातात, जे तुम्हाला अत्यंत खोलवर जखम करणारं असतं. जाता जाता केलेली जखम. त्यामुळे मी सेल्फ-सेन्सॉरशिप करत असताना आपोआप नुसतं नाटकात नाही, तर जगत असतानाच करायला लागतो.

दुसरं एक, की जेव्हा सेल्फ-सेन्सॉरशिप नव्हती तेव्हा तरी मराठी नाटकाने काय सेन्सॉरशिप झुगारून दिली हा खरा प्रश्न आहे. एक दोन नाटकं वगळा. असं का झालं असावं ? तर मला असं वाटतं हे सेल्फ-सेन्सॉरशिप वगैरे आत्ताचं चिमुकलं प्रकरण आहे. मला असं वाटत नाही की सेन्सॉरशिप झुगारून न देण्यामागे काही प्रश्न आहेत. मुळात मला सेन्सॉरशिप झुगारून द्यावी असं काही म्हणायचं आहे का? हा यक्षप्रश्न आहे.

ओंकार: असं मराठी लोकांना का म्हणायचं नाहीय?

अतुल पेठे : कारण आपण अडाणी आहोत. घाबरट आहोत. अज्ञानी आहोत. कमी बुद्धीचे आहोत की काय असं वाटावं. आपल्यात ते डेअरिंगच नाही. आपल्याला ते सर्वंकष आकलनच का नाही? आपण इतके मिडल-क्लास आणि मीडियॉकर का आहोत? हा आपल्या समोरचा मोठा प्रश्न आहे.

आणि तू आधी जो प्रश्न विचारला होता की तुम्हाला भीती कशाची वाटते? तर मला सगळ्यात भीती वाटते ती मीडियॉकर होण्याची. सुरक्षितता! म्हणजे मी काय पणाला लावलं? आमच्या 'सूर्य पाहिलेला माणूस'मध्ये मकरंद साठेंनी एक वाक्य लिहिलं होतं ते मला फार आवडतं. प्लेटोच्या तोंडी आहे की 'स्वतःचं सगळं शाबूत ठेवून उरलेल्या अवकाशात राजकारण करता येत नाही.' आणि आपण इथले सगळेजण उरलेल्या अवकाशात एक सुरक्षित राजकारण करण्याचा प्रयत्न करतो, स्वतःचं सगळं शाबूत ठेवून. इथेच गोची आहे असं मला वाटतं आणि ती माझ्यासकट सगळ्यांत आहे असं मला वाटतं.

मी मध्यमवर्गीय असणं, मी पुण्यात राहाणारा असणं, मी ब्राह्मण असणं या सगळ्याचाच मला जाच होतो. त्यामुळे मी माझी उन्मुक्त कला मांडू शकतो आहे की नाही याविषयी माझ्या मनात प्रचंड शंका आहेत आणि प्रचंड कल्लोळही आहे.

ओंकार : तुमच्या आतापर्यंतच्या सर्व सामाजिक भूमिका आम्हाला माहिती आहेत. प्रेक्षकांना, वाचकांना माहिती आहेत. तुमच्या विवेकवादाच्या भूमिका माहिती आहेत. तुम्ही विवेकवादी चळवळींबरोबर केलेलं काम माहिती आहे. माझा प्रश्न असा आहे की २००० सालाच्या अलीकडे-पलीकडे, असंगती दाखवणारी तुमची पिढी नंतर तर्कसंगत आणि विवेकी भूमिका घ्यायला लागली. याचा परस्पर संबंध काय आहे? विशेषतः असंगती जास्त वाढलेली असताना विवेकी भूमिका घेणं यात काय अन्योन्यसंबंध आहे?

अतुल पेठे : एक म्हणजे, मला शंका आहे की आम्हाला ॲब्सर्डीटी नावाची गोष्ट आतून आकळून आम्ही ती करतो का? जगाची जी नवीन दालनं खुली होत होती त्यामुळे आमच्यावर जे प्रभाव होत होते आणि आपण जागतिक सिनेमे बघितले, जागतिक वेगवेगळ्या प्रकारची नाटकं आपण बघितली, वेगवेगळ्या प्रकारचे जागतिक संदर्भ आपल्याला चिकटलेले बघितले आणि गेल्या काही वर्षांत भारताचं बदलत जाणारं वेगवेगळं रुपही आपण बघत गेलो. ॲब्सर्डीटी दाखवायला किंवा विनोद करायला तुमचा समाज तसा असावा लागतो.

हाच प्रश्न मी सतीश आळेकरांना त्यांच्यावर डॉक्युमेंटरी करताना विचारला होता की तुमच्या नाटकात आजकाल तो विनोद का येत नाही? तर तो विनोदच हरवणं, एका बाजूने समाज इतका एकांगी, क्रूर, बथ्थड, चौकटीबद्ध होत असताना तो विनोद शक्यच नाही. ती सेन्सॉरशिपच यायला लागते. सेन्सॉरशिपमध्ये तसा तो विनोद करण्याच्या ज्या काही मोकळ्या-ढाकळ्या जागा असतात या जरा जपूनच वापराव्या लागतात. या जागा जपून न वापरण्याच्या जेव्हा होत्या तेव्हा त्यांची नाटकं तशी झाली पण जसजसा तो दाह वाढायला लागला

अनुक्रमणिका

आजूबाजूचा तेव्हा समाजातलीच गंमत, वेडेपणा, येडपट माणसं ह्याचं स्थान जायला लागलं...

तू जर मराठीत बघशील तर एक 'कट्टा' नावाचं मासिक निघायचं, त्यात एक जो गंमतीदार विनोद असायचा, हा विनोद गेला कुठे? तो विनोद करायला जागाच उरली नाही. वस्तुतः आपण असं म्हणू शकतो की बदलणारी परिस्थिती इतकी हास्यास्पद आहे की आता वेगळं मासिक काय काढायचं! असंच म्हणता येईल. बदलणारी परिस्थितीच इतकी हास्यास्पद झाली आहे की आता तर्कसंगत नाटक करण्यावाचून पर्याय नाही असं वाटायला लागलं आहे. ज्या असंगतीविषयी आळेकर किंवा त्यांच्या आधीची पिढी बोलू पाहत होती त्यात हे अराजक त्यांना अभिप्रेत नाहीय. आत्ताचं अराजक जे आहे ते प्रच्छन्न, धर्मांध, कुठलीही दिशा नसलेलं, अत्यंत अनपेक्षित, चौकटीच्या पलीकडचं असं काहीतरी घडतंय की ज्यामध्ये माझी मुक्तताच हरवली आहे असं मला वाटतं.

मग असं वाटतं की आपल्याला आता नीट काही सांगता येईल का? कारण शब्दांचे अर्थ गेले, वाक्य नीट बोलता येत नाहीत, संवाद नीट साधता येत नाहीत तर आधी शांतपणे बसून नीट बोलूया का? लोकांच्या मनात आत्ता अनेकस्तरीय अनाकलनीय गोष्टी आहेत. त्या कशातून निर्माण झाल्या आहेत? तर रोज वेगवेगळ्या चॅनल्सवरून, मोबाईलमधून, चित्रप्रतिमांपासून तुमच्यावर जे विचार थोपवले जातात, जे जग तुमच्यासाठी उपलब्ध आहे आणि त्यातल्या ज्या घटना उपलब्ध आहेत, त्यातून माझ्या मनात कमालीचा गोंधळ तयार झालेला आहे.

हा जो जगड्व्याळ गोंधळ आहे, तेव्हा मला असं वाटतं की आधी थांबा, कुठली तरी सिस्टिम लावू या छोटीशी. नाहीतर त्यात कामच करता येत नाही. आपण जेव्हा सिस्टिम मोडा असं म्हणतो तेव्हा नवीन सिस्टिम तयार करा असंही म्हणत असतो नं त्यात. सिस्टिम मोडा याचा अर्थ गदारोळ घाला असा नव्हे. मला माझी न्याय्य सिस्टिम नव्याने लावायची आहे. प्रत्येक व्यवस्थेत समाज चांगला असण्याची काहीशी अस्पष्ट संकल्पना आहे पण समाज चांगला होताना तर दिसतच नाही! उलट अधिकाधिक अधःपतित होताना दिसतो आपण प्रत्येकवेळी. आता या अधःपतित समाजात आधी नीट शांतपणे बोलूया का एकमेकांशी? ज्यामध्ये मी तुझी टिंगल-टवाळी नाही करणार आता, एक क्षणभर बाजूला ठेवीन कारण ते कळण्याची आत्ता क्षमताच नाहीय. फक्त आधी एकमेकांशी माणूस म्हणून बोलायला लागूया का शांतपणे? हीच प्राथमिक गरज वाटते आणि मला असं वाटतं तेच कदाचित आमच्या नाटकांतून येत असेल.

यामुळे ॲब्सर्डिटीकडे बघण्याचा आमचा दृष्टिकोन मात्र आता नक्की बदलला आहे हे खात्रीलायक सांगता येतं.

ओंकार : म्हणजे ॲब्सर्डिटी दाखवण्यावर, केवळ त्याचं दर्शन घडवण्यावर आता तुम्ही थांबत नाही असं म्हणता येतं का?

अतुल पेठे : आता थांबत नाही कारण त्याच्या पुढच्या जबाबदाऱ्या ज्या आहेत किंवा त्याने तयार होणारे जे अर्थ आहेत हे पण आमच्या मनांमध्ये यायला लागतात आणि ते कदाचित आमच्या कामामध्ये दिसायला लागतात.

ओंकार : सर, तुम्ही व्यक्तिगत आयुष्यातही आणि तुमच्या पिढीने सामाजिक आयुष्यातही थेटपणे, ठामपणे भूमिका घेतलेल्या दिसतात. त्याच वेळी असं दिसतं की तुम्हाला एका पद्धतीची अनार्की मान्य आहे. म्हणजे ज्यामध्ये माणसांनी एकमेकांवर सत्ता गाजवू नये, कोणी एकमेकांना हुकूम देऊ नये अशा पद्धतीची जी अनार्की आहे ती तुम्हाला मान्य असल्याचं तुम्ही म्हटलेलं आहे. तुमची पिढी हे म्हणते. पण हे अंतर्गत अनार्कीविषयी आस्था असणं, इच्छा असणं, नाटकात वेगवेगळ्या पद्धतीनं सामंजस्य प्रोजेक्ट करणं, (त्याचे मार्ग वेगवेगळे असतील,) या दोन विरोधी भूमिका आहेत का? आणि त्याचा काही ताण तयार होतो का?

अतुल पेठे : आपण ज्या अर्थानी अनार्की म्हणतो तिच्या काळानुसार आणि व्यक्तीनुसारसुद्धा व्याख्या बदलायला लागतात. कुठल्याही प्रकारचं स्वतःवर बंधन किंवा टॅग न घालू देता आपल्याला कलेतून जे म्हणायचं आहे ते जोरकसपणे, ठामपणे, पूर्ण उसळलेल्या अंगानी यावं असा एक अभिप्रेत अर्थ आहे. परंतु, ते करत असताना जी काही तोडमोड होईल आजूबाजूच्या जगाची

अनुक्रमणिका

ती होऊ द्यावी. ती तोडमोड पूर्ण झाल्याशिवाय खरं तर नीट काही उभंच राहात नाही. ती तोडमोड करत असताना आपण नेमकी कशाची तोडमोड करू पाहतो आहोत याचं आपलं भान जागृत ठेवणं गरजेचं आहे. ह्यासाठी मी माझी एक अंतर्गत सिस्टिम जागृत ठेवतो. नाहीतर एखादा धर्मांध माणूस, पिसाळलेल्या अवस्थेत ज्या पद्धतीने हाराकिरी करतो, ती हाराकिरी मला इथे माझ्या पातळीवर तरी अभिप्रेत नाही.

ओंकार : नक्कीच नाही पण माझा प्रश्न हा आहे की सामंजस्य आणि अंतर्गत उसळी, अंतर्गत फोर्स ह्या दोन परस्परविरोधी भूमिका तुम्हाला वाटतात का? आणि त्याचा काही ताण निर्माण होतो का?

अतुल पेठे : होतोय. कारण मुळात वयपरत्वे गोडवा किंवा काळपरत्वे गोडवा किंवा सेन्सॉरपरत्वे गोडवा असं जे आलेलं आहे त्याचा ताण येतो आणि ॲक्च्युअली राग येतोय प्रचंड आणि तो व्यक्त करत असताना तुमचा विवेक इतका जागरूक ठेवावा लागतो की त्यानेही थकायला होतं. आपल्याला जे खणखणीत बोलायचंय, म्हणायचंय, ते जवळजवळ मांडताच येत नाही. त्यात आपला भित्रेपणा, घाबरटपणा असतो. नकोसेपण असतं. उपयोग काय सांगून, असं वाटतं. किंवा बाहेरचा झुंडशाहीचा रेटा आत्ता इतका विलक्षण आहे आणि त्या झुंडीला काही चेहरामोहराच नाहीय. आजचं पराकोटीचं मूल्यहीन राजकारण जे आहे हे समजवून कसं घ्यायचं, सामोरं कसं जायचं? बोलण्यासाठी किमान समान कार्यक्रम काय आखावा? (हसत) कारण पक्ष जसे एकत्र येऊ शकत नाहीत, तसं समविचारी माणसंही नाहीत. त्यामुळे काही कळेनासं झालं आहे.

काळाची प्रचंड गती आहे आणि टेक्नॉलॉजीमुळे प्रचंड आवाक्याबाहेर जाणारं सबंध जग आहे. आणि ते ज्या झपाट्याने बदलतंय ते प्रत्येक वेळी अंगावर घेणं फार अवघड आहे. 'एक्झिट'मध्ये मकरंदनी एक वाक्य लिहिलं आहे – 'आमची पिढी सतत शिकतच आली.' आधीच्या पिढीकडून शिकली आणि आता नंतरच्या पिढीकडून शिकते आहे, आम्ही सतत शिकणारेच लोकं आहोत. ही खरी गोष्ट आहे आणि त्या शिकण्याचाच आता कंटाळा यायला लागला, थकवा यायला लागलाय. याचं कारण म्हणजे आपल्याजवळ जे अनुभवाचं ज्ञान निर्माण झालं आहे ते कुठल्या स्वरूपात वाटायचं किंवा ते नेमकं कोणाला हवंय का? आणि त्या साठलेल्या ज्ञानाचं काय करायचं? हा कदाचित यक्षप्रश्न असू शकतो.

ओंकार : सर, तुम्ही सलग तीन दिवस मला इतका वेळ दिला आणि या मुलाखतीत विचारलेल्या प्रश्नांना मनमोकळी सविस्तर उत्तरे दिलीत याबद्दल तुमचे मनापासून आभार मानतो.

अतुल पेठे : आणि मीही मनःपूर्वक आभार मानतो; कारण 'युगवाणी'सारख्या वाङ्मयीन नियतकालिकानं अशा प्रकारच्या सविस्तर मुलाखतीची योजना आखली आणि पाठपुरावा करून ती अमलात आणली याबद्दल त्यांचेही आभार मानायला हवे. नाटकवाल्याची आणि दिग्दर्शकाची मुलाखत घेण्याची काही फार पद्धत नाही आपल्याकडे. बहुसंख्य वेळा लेखक, कवी, कादंबरीकार यांच्या मुलाखती होतात. मात्र दिग्दर्शकांच्या होत नाहीत म्हणून याचं महत्त्व वाटतं.

मलाही हे तीन दिवस अतिशय थकवून टाकणारे होते; कारण हे नेहमीचे प्रश्नही नव्हते आणि शक्य तेवढी मला नेहमीची उत्तरंही द्यायची नव्हती. त्यात तुझ्यासारख्या नव्या पिढीच्या, नंतरच्या पिढीच्या, अभ्यासू माणसानं सखोल विचार करून विचारलेले प्रश्न होते. त्यामुळे या चांगल्या अर्थाने थकवणाऱ्या या काळाविषयी मी सगळ्यांचे आभार मानतो.

• • •

अतुल पेठे
भ्रमणभाष : ९४२२३१९७१७
ईमेल : atulpethe50@gmail.com

ओंकार गोवर्धन
भ्रमणभाष : ९८२२०१८९४५
ईमेल : govardhanomkar30@gmail.com

वृषाली देशपांडे
भ्रमणभाष : ९८२२२२५६३३

अनुक्रमणिका

आमची प्रकाशने

- **मराठी वर्णोच्चार विकास** : डॉ. द. ह. अग्निहोत्री — १००.०० रु.
- **लोकसाहित्यसंपदा** : संपादक - ना. रा. शेंडे — १००.०० रु.
- **आणखी गडकरी** : डॉ. मधुकर आष्टीकर — २५.०० रु.
- **तीन भाषणे : गणेश व्याख्यानमाला १९७७** : डॉ. र. शं. केळकर — ६०.०० रु.
- **'प्रातिभ' : प्रातिनिधिक लघुकथासंग्रह (१९८०)** : संकलन - प्रा. ज. रा. फणसाळकर — १००.०० रु.
- **समग्र बजाबा** : संपादन/संकलन - द. भा. प्रधान — १००.०० रु.
- **ज. के. उपाध्ये यांची कविता** (१८८३-१९९३) : संपादन - डॉ. आशा सावदेकर — १००.०० रु.
- **दक्षिणेतील दोन आचार्य** : तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी — २०.०० रु.
- **कविता विदर्भाची** : संपादन - डॉ. आशा सावदेकर — १२५.०० रु.
- **छंदःशास्त्र : एक अध्ययन** - कुंदर दिवाण — ४०.०० रु.
- **वसंतवैभव (कै. व. कृ. व्हराडपांडे)** : संपादन - डॉ. सौ. कुंदा केळापुरे/डॉ. मदन कुलकर्णी — १५०.०० रु.
- **धन्यतेची थाप** (निवडक प्रस्तावना) डॉ. वि. भि. कोलते — १००.०० रु.
- **वक्ता दशसहस्रेषु** (प्रा. राम शेवाळकर यांची भाषणे) : संपादक - डॉ. वि. स. जोग — १५०.०० रु.
- **विदर्भ साहित्य संमेलने : अध्यक्षीय भाषणे : खंड १** - संपादक : तु. ना. काटकर — २००.०० रु.
- **विदर्भ साहित्य संमेलने : अध्यक्षीय भाषणे : खंड २** - संपादक : डॉ. श्रीपाद भालचंद्र जोशी — २५०.०० रु.
- **युगवाणी साहित्यसूची** : संपादक - डॉ. व. वि. कुलकर्णी — १००.०० रु.
- **युगवाणी साहित्यसूची : (पुरवणी)** : संपादक - केशव जोशी — १००.०० रु.
- **वैदर्भीय मराठी प्रबंधसूची** : संपादक - केशव जोशी — ७५.०० रु.
- **कै. वा. ना. देशपांडे यांचे स्फुटलेखन तीन खंड : तुलाधर, चित्रगुप्त, त्रिविक्रम** : संपादक - प्रा. राम शेवाळकर — १०००.०० रु.
- **विदर्भ साहित्य संघ अमृत महोत्सवी स्मरणिका (११९९)** : संपादन - वामन तेलंग — २००.०० रु.
- **युगवाणी : ग. त्र्यं. माडखोलकर विशेषांक १९९८** : संपादन - डॉ. सुलभा हेर्लेकर — १००.०० रु.
- **युगवाणी** : भालचंद्र नेमाडे विशेषांक : अजय देशपांडे (२०१५) — १००.०० रु.
- **युगवाणी** : त्र्यं. वि. सरदेशमुख जन्मशताब्दी विशेष : संपादक - प्रफुल्ल शिलेदार (२०१९) — १००.०० रु.
- **युगवाणी** : जयंत पवार मुलाखत विशेष विभाग : संपादक - प्रफुल्ल शिलेदार (२०२०) — १००.०० रु.
- **युगवाणी** : महेश एलकुंचवार विशेष विभाग : संपादक - प्रफुल्ल शिलेदार (२०२०) — १००.०० रु.
- **युगवाणी** : कमल देसाई विशेष विभाग : संपादक - प्रफुल्ल शिलेदार (२०२१) — १००.०० रु.
- **युगवाणी** : अरुण कोलटकर विशेषांक : संपादक - प्रफुल्ल शिलेदार (२०२१) — २००.०० रु.
- **युगवाणी** : गोमंतक विशेष विभाग : संपादक - प्रफुल्ल शिलेदार (२०२२) — २००.०० रु.
- **निवडक युगवाणी भाग १**: संपादक : वामन तेलंग — ३५०.०० रु.
- **निवडक युगवाणी भाग १**: संपादक : वामन तेलंग — ३५०.०० रु.

विदर्भ साहित्य संघाने आजवर प्रकाशित केलेले दुर्मिळ ग्रंथ उपलब्ध.
(पार्सल खर्च वेगळा). टपाल खर्च ४० रुपये वेगळा पाठविण्यात यावा.
संपर्क : सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ/व्यवस्थापक, युगवाणी

अनुक्रमणिका



नाट्य शिबिरातील सहभागींसह अतुल पेंठे



नाट्य शिबिरातील सहभागींसह अतुल पेंठे



यशवंतराव दाते स्मृती संस्था, वर्धा

कार्यालय : प्रदीप दाते, शिवबावाडी, साबळे प्लॉट, वर्धा – ४४२ ००१, भ्रमणभाष : ९४२२१४४८१७

- महाराष्ट्राच्या सामाजिक, सांस्कृतिक व साहित्याच्या क्षेत्रातील एक अग्रगण्य संस्था.
- संस्थेद्वारे दरवर्षी दि. १ व २ फेब्रुवारीला यशवंतराव दाते स्मृती व्याख्यानमाला व साहित्यिक पुरस्कारांचे वितरण.
- २४ डिसेंबरला डॉ. भा. ल. भोळे व डॉ. यशवंत सुमंत स्मृति साहित्य पुरस्कार वितरण.
- पर्यावरण जागृतीपासून जागतिकीकरणापर्यंत... वर्तमानकालीन समस्यांवरील परिसंवाद, संमेलन आणि कार्यशाळांच्या आयोजनापासून नाट्यप्रयोग निर्मितीपर्यंत... संगीत मैफलीच्या सादरीकरणापासून आरोग्य शिबीर व क्रीडा स्पर्धांपर्यंत... अनेकानेक क्षेत्रात संस्था आपले योगदान सातत्याने देत आहे.

* संस्थेचे साहित्य पुरस्कार *

* यशवंतराव दाते स्मृती अनुवाद पुरस्कार * बाबा पद्मनजी साहित्य पुरस्कार
* डॉ. भा. ल. भोळे वैचारिक ग्रंथ पुरस्कार * डॉ. भा. ल. भोळे सामाजिक कार्यकर्ता पुरस्कार
* डॉ. यशवंत सुमंत स्मृती युवा संशोधक प्रेरणा पुरस्कार * शिक्षणमहर्षी बापूरावजी देशमुख कथासंग्रह पुरस्कार
* संत भगवानबाबा काव्यसंग्रह पुरस्कार * अंजनाबाई इंगळे तिगावकर स्त्रीवादी साहित्य पुरस्कार
* पद्माकरजी श्रावणे स्मृती बालसाहित्य पुरस्कार * भाऊरावजी शिंगाडे विनोदी साहित्य पुरस्कार
* हरीश मोकलकर सामाजिक ऋण पुरस्कार